

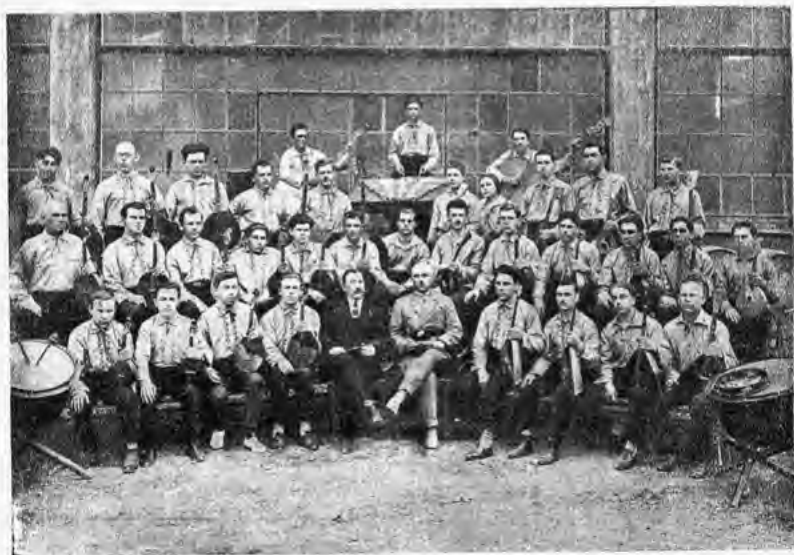
Ж 21.281

ДУБЛЕТ

# МУЗИКА НАСМ

1929

РОБІТНИЧА ОРКЕСТРА



МИКОЛАЇВСЬКОГО ЗАВОДУ ім. МАРТІ (див. 9 стор.)

10/  
11

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

## ПРОВІДНІ СТАТТІ

Організуємо робітниче музичне товариство „Музика мас. . . . .	1
Готуємося до організації масового музичного свята.— <i>І. Ницой</i> . . . . .	5
Сотизмагання музичних організацій . . . . .	8

## ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ

В-допомогу диригентові-початківцю. Стаття 3-а—„Яким має бути диригент“— <i>Ф. Ешвайлер</i> (з німецької) . . . . .	11
Оркестра з українських народних інструментів (продовження)— <i>Ліри—А. Гайдамака</i> . . . . .	14
Показчик вокальної літератури про революцію 1905 р., смерть ЛЕНІНА та антирелігійної . . . . .	17

## ТРИБУНА МУЗКОРА

До проблеми використання народної пісні в пролетарській музиці (В порядку обговорення)— <i>А. Вадимів</i> . . . . .	19
Чим нас годують.— <i>Мик. Джеря</i> . . . . .	22

## МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

Нотна грамота для самонавчання (стаття 5-а): Метри— <i>А. Лісовський</i> . . . . .	24
Нариси з музичної педагогіки.— <i>Г. Чубинський</i> . . . . .	27
Сучасна симфонічна оркестра (стаття 4-а): Група гобоїв та кларнетів.— <i>В. Рибальченко</i> . . . . .	30
Нові музичні інструменти.— <i>ІН.</i> . . . . .	32

## З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Музична справа на Білорусі.— <i>М. Биковець</i> . . . . .	33
Пересувна опера Правобережжя.— <i>Є. Томашівський</i> . . . . .	36
Київська робітнича консерваторія.— <i>А. Хончин</i> . . . . .	37
Музкультура—молоді.— <i>К. Малишко</i> . . . . .	37
Дописи з місць . . . . .	38
Наші музробітники: <i>П. Батюк—Ю. Т.</i> . . . . .	44

## БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ . . . . .

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ . . . . .	45
---------------------------	----

## УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ . . . . .

49	49
----	----

**НОТНІ ДОДАТКИ:** 1) Увертюра на теми укр. нар. пісень (для „сальонного“ ансамблю)—*Г. Драненка*, 2) „Пісня про дзвони“ (антирелігійна)—*М. Тіца*, 3) „Пале сонце“ (колективівська) на ніш. або 2-голосний хор—*О. Дашевського*, 4) „Гей, дорогу вільний люд“ (піонерська)—*А. Ярошевської*, 5) „Баба“ (байка для низьк. голосу з ф.-п.)—*А. Лісовського*

## ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ ВИДАЄ

**В 1930 р. „СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“ В 1930 р.**

Журнал-місячник художньої роботи на селі.

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 50 коп., на 3 міс.—80 коп., на місяць—30 коп.

## „МОЛОДНЯК“

Літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп., на місяць—40 коп.

## „МУЗИКА—МАСАМ“

Місячник масової музичної роботи, орган УПО НКО, к/в ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Все-укр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп., на 3 міс.—85 коп., на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходять у видавництві „Радянське Село“, можна давати до кожної поштової установи, сільськогосподарським, громадським розповсюдникам або надсилати безпосередньо до видавництва на адресу:

Харків, Пушкінська вул. № 24—Видавництво „Рад. Село“.



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 10—11 (19)

ЖОВТЕНЬ-ЛИСТОПАД

1929 р.

## ОРГАНІЗУЙМО РОБІТНИЧЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО

### „МУЗИКА МАС“ \*).

Музично-культурний процес на Радянській Україні як усякий процес розвитку форм ідеологічної надбудови на економічній базі, обумовлювався й визначався перебігом розвитку соціально економічного процесу і перебував кілька етапів.

Перший етап відповідає часам військового комунізму. Це був етап, коли пролетаріят, ведучи за собою революційну частину селянства, всі засоби культури та фізичні сили свої кинув на боротьбу з світовою буржуазією, закріплюючи диктатуру пролетаріату. Цей етап характеризується запровадженням принципу мобілізації всіх наявних у той час музичних сил і засобів та удержавленням розподілу й використання їх для обслуговування широких червоноармійських, робітничих та селянських мас, що вели героїчну боротьбу на фронтах громадянської війни та розрухи.

Це був період широкого споживання старого музичного мистецтва при майже повній відсутності нової—з пролетарським настановленням—продукції,—етап, коли паростки нової революційної пісні, пісні боротьби, народжувалися в лавах самих борців, у Червоній армії, не раз використовуючи при нових текстах стару музику.

На Україні ця доба позначається ще й тим, що тут створюються сприятливі умови для відродження української національної пісні (Леонтович, Стециско, Степовий та ін.) й хорового мистецтва (національні хори й капелі).

Другий період починається з переходом СРСР до мирного будівництва та запровадження в життя нової економічної політики. Пролетаріят, як і всякий молодий клас, у перший час закріплення своєї влади насамперед мусив відбудувати, організувати й використати всі матеріальні й культурні ресурси, що залишилися від попередньої доби, даючи їм нове настановлення, вкладаючи в них новий зміст і створюючи економічну базу для розвитку соціалістичного господарства.

З процесом відбудовування народного господарства поруч іде відбудова господарства музичного: налагоджується театр, школи, народжується широка мережа музично-виконавських одиниць, професійних та самодільних. Громадська ініціатива підготовлює розвиток музично-громадського руху (музичне Т-во ім. Леонтовича 1921-23 р.р.) шляхом збирання українських музичних сил, за національною ознакою без усвідомлення класового настановлення, для розгор-

\* ) Подається як матеріал до питання про організацію т-ва. Редакція.



нення масової музичної роботи та організації музичної творчості й науки. Вбравши в себе старі дрібно-буржуазні (реакційні, націоналістичні) елементи, Т-во втягнуло й молоді кадри революційних музик і стало плацдармом боротьби цих сил.

В процесі цієї боротьби (кінець 1923 р.—вересень 1924 р.) революційна фаланга музик під проводом пролетарської літературної й театральної громадськості дістає перемогу в Т-ві й бере кермо в свої руки.

Отже, далі поглиблення муз.-культурного процесу іде в напрямку:

а) викристалізовування й розгортання музично-громадського руху під проводом реорганізованого „Музичного Товариства ім. Леонтовича“, яке на кінець 1924 року визначає свій шлях гаслами „Жовтень—у музику“ та „Музика—масам“ і перетворюється у всеукраїнську музично-громадську організацію (перший з'їзд Товариства в січні 1926 року), зкупчивши навколо себе музичний актив робітничо-селянських мас, що активно сприйняв ці гасла, і, фактично, керуючи музично-культурним процесом:

б) в напрямку творення революційної музики й марксістської музичної науки, скеровання масового музично-громадського руху в річище музично-політичного виховання робітництва й селянства, популяризації в їхніх лавах нової революційної пісні та боротьби із церковщиною просвітянством та іншими виявами ворожої пролетаріатові ідеології в музиці.

Цей період дає таку продукцію: створює масову революційно-музичну літературу, закладає початок радянської музичної науки та преси, створює нові форми музичної роботи (муз. олімпіади „День музики“, музичні виставки, музичні свята).

Він дає досить розгорнений фронт масового радянського музичного руху, створює велике музично-громадське об'єднання, висуває кадри робітничо-селянського музичного активу.

Втягає до цього процесу національні меншості і цим створює сприятливі умови для розвитку їхньої музичної культури.

Відбудування народнього господарства створює матеріальну базу для музично-культурного процесу, що дістає

такі важливі для свого розвитку засоби, як: музичне виробництво, нотовиддавництво, музичні наукові й шкільні заклади, преса, оперні театри, радіомовлення, симфонічні й інші оркестри, капелі, різні ансамблі та інш.

Наявність цих засобів і удержавлення їх дає змогу на 10 річницю Жовтня ввести плановість і раціоналізувати музичне виробництво, переклавши керівництво ним на державні політосвітні та професійні органи.

Таким чином, музично-культурний процес під кінець відбудовочного періоду розгортається за принципом диференціації й організації кристалізації всіх галузей музичної роботи (наукова, композиторська, концертна, музично-театральна, масова самодіяльна, видавнича тощо).

В галузі муз. громадській це позначилось перетворенням масової організації, якою було Всеукр. Муз. Т-во ім. Леонтовича, на місцецьку організацію ВУТОРМ (пізніше склалась ще АРКУ).

Розгорнене в цих умовах ціле музичне виробництво дало розвинену форму й високоякісну музичну продукцію й виховало з робітника й селянина активного споживача музики.

Цей радянський музично-культурний процес був ускладнений довгою громадянською війною й економічним і труднощами, попереднім зросійщенням пролетарських центрів, браком розвиненої пролетарської музичної культури в минулому при досить значній розвиненості культури селянської й пануванні культури буржуазної.

На Україні він був ускладнений ще моментом національним. Систематично протягом кількох століть запроваджувана російським царським урядом русифікаторська політика душила всякий вияв української музичної культури через русифікацію на Україні всього музичного життя, освіти, науки та кадрів музробітників, через знищення будьякої матеріальної бази розвитку українського музичного мистецтва, нарешті, й методами жандарського утиску. Отже, позитивний музично-культурний процес мусив був пережити й рецидиви тої русифікаторської політики—український та російський „великодержавний“ шові-

нізм та недооцінку ваги національної лєнінської політики в деякій частині музичних робітників,—не раз стаючи на націоналістичний ґрунт в частині музично-громадського руху, де моменти будівництва національної музичної культури інколи заступали собою справу будівництва музичної культури класової, пролетарської. Вияви націоналістичних тенденцій обох зазначених гатунків та викривлення національної політики, особливо сильні в перші роки відбудовчого періоду (перші—у зв'язку з сильним впливом на музичний процес селянських верств та їхнього мистецтва, а другі—з українізацією музичних закладів та роботи), з часом майже вижито, але небезпека оживлення їх буде доти, доки точиться класова боротьба.

Нині радянські Республіки вступили в новий етап будівництва соціалізму—етап реконструкції народного господарства. За потужним розмахом будівництва соціалістичного господарства—індустріалізації промисловості та колективізації сільського господарства—наздоганяючи темпи розвитку економічної бази, мусить розвиватися і будівництво соціалістичної культури, зокрема культури музичної, перед якою повстають нові завдання.

Основною ознакою нового етапу в музично-культурному процесі має бути насамперед зміна ролі в ньому пролетаріату. Якщо на початку робітництва й трудящі верстви селянства були лише пасивними споживачами музичного мистецтва, коли дальший відбудовчий період і перші роки будівництва пролетарської музичної культури витворили з них активних споживачів музики, то на новому етапі пролетаріат має стати активним учасником, творцем цього процесу. Треба поєднати класовий характер і цілеспрямованість музичної творчості мас і творчості композиторів та кваліфікованих музик-виконавців. Самий же музично-будівничий процес має стати невід'ємною частиною соціалістично-перебудовчої роботи, диференціюючись за мистецькими формальними й організаційними ознаками (ВУТОРМ, АРКУ, АПМУ, Роб. муз. т-во), що свідчить про заглиблення класових завдань. Музика

й уся музична робота мусить під теперішню хвилю відбити в собі величезний і величний процес соціалістичного будівництва і, злившись з ним в одне річище, стати за одну з підойм його дальшого розвитку.

Зрушення в нашій економіці, як нова перемога соціалізму над капіталізмом, викликало загострення класової боротьби пролетаріату й найбіднішого селянства в союзі з середняком проти капіталістичних елементів. Ця боротьба виявляється не лише в безпосередній боротьбі на полі економічному, а прориває в усі ділянки суспільного й культурного життя—отже, поширюється і на музично-культурний процес.

Чергове завдання музично-громадського руху—оперти музично-культурний процес на широкий актив пролетарської суспільності, створивши сприятливі умови для фактичної її участі і проводу в цьому процесі.

З цією метою засновується „Робітниче музичне товариство „Музика Масам“, діяльність якого побудовується на засадах:

1) об'єднання під керівництвом і проводом комуністичної Лєнінської партії більшовиків широкого активу пролетарської суспільності, що якнайтвердіше опанував би цілим музично-культурним процесом і тримав би кермо проводу масового музично-громадського руху;

2) активного розгортання українського формами і пролетарського змістом музично-культурного процесу, як невід'ємної частини єдиного соціалістичного процесу реконструктивної доби;

3) найрішучішої боротьби проти звуження ідей пролетарського інтернаціоналізму—з одного боку, і всяких викривлень Лєнінської національної політики—з другого, а також проти класово-ворожої пролетаріатові ідеології в царині національно-культурної політики (український та „великодержавний“ шовінізм);

4) нешадиної боротьби зі спробами класового ворога використовувати музику, як засіб боротьби, і через неї впли-

вати на маси трудящих, прищеплюючи їм буржуазну, дрібно-буржуазну, мішанську й люмпенпролетарську ідеологію (естетство, ідея „чистого мистецтва“, формалізм, занепадництво, церковщина, просвітанство, циганщина, порнографія кафе шантанна музика, музика „легкого жанру“, люмпенпролетарські пісні й ін.).

5) сприяння розвитку матеріальної бази музично-культурного руху, а саме: нового інструментаря (радіо, терменвокс, електричні музичні інструменти), музичного винахідництва, виробництва музичних інструментів масових та, зокрема, українських (бандура, ліра, сопілка й інші), нотвидавництва, музично-видавничих, музично-освітніх та музично-наукових закладів—і забезпечення цього розвитку певними передбаченими в державному, центральному й місцевому бюджеті;

6) активної участі, шляхом оформлення соціального замовлення й тісного контакту з революційно активними музично-творчими силами та громадської критики їхньої діяльності, у створенні пролетарської музичної культури. Ця нова музична культура мусить мати не тільки пролетарський зміст та настановлення, але й витоковувати нові відповіди до соціалістичних форм економіки й суспільного життя музичні форми.

7) сприяння організації марксістської музичної науки та критики та підвищення музичної кваліфікації музик фахівців;

8) розгортання музично-виховної масової роботи серед трудящих у напрямку ознайомлення їх із світовим музичним процесом, як у його минулому, так і в сучасному, й виховання художнього смаку та критичного марксістського розуміння ідеології творчості й ставлення до музичних явищ, а також ліквідації музичної неписьменності.

9) виявлення й утворення сприятливих умов для підготовки нових кваліфікованих музик з-посеред пролетаріату та селянства, організованого в соціалістичному секторі.

10) виторення нових форм музичного оформлення побуту, як от: революційні свята, виробничі свята, олімпіади тощо.

11) налагодження й розгорнення зв'язку з пролетарськими музично-громадськими організаціями республік СРСР та закордоном (насамперед Західної України) на основі товариського співробітництва для створення єдиного фронту всесоюзного й міжнародного в спільній боротьбі за соціалізм.

У свою практичну роботу „Робітничі Муз. Т-во „Музика Мас“ запроваджує всі методи соціалістичного будівництва: ударні бригади, змагання тощо, широко використовуючи музичних робітників, незалежно від їхньої групової диференціації за формально-мистецькими ознаками.

### ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Ми, композитори, об'єднані в Харківській філії Всесукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ) вважаємо за свій громадський обов'язок щільніше пристати до тієї велеленської будівничої роботи по створенню соціалістичного господарства, культури та державності, що її потужними зусиллями проводить пролетаріат.

Ми оголошуємо себе за ударну композиторську бригаду і ставимо собі в обов'язок:

- а) посилити свою композиторську роботу, спрямувавши її на обслуговування заходів пролетаріату, зв'язаних з виконанням п'ятиріччя;
- б) протягом найближчого часу приділяти максимум уваги на обслуговування заходів, зв'язаних з виконанням промфінляну цього року і засів'ямпанії;
- в) допомагати пролетаріату будувати пролетарську музичну культуру через активну участь членів бригади в роботі (амодіальних мистецьких закладів підприємств м. Харкова в спосіб обслуговування цих закладів своєю продукцією та допомоги своїм досвідом.

Поскільки успішне виконання бригадою п'ятиріччя а) та б) залежатиме від наявності потрібного для цього літературного матеріалу, ми звертаємося—до всіх пролетарських літературних організацій і закладом допомогти бригаді: потрібними для неї текстами, а до всіх редакцій літературних журналів—спрягти створенню таких текстів.

Разом з цим закликаємо наших т-шів по ВУТОРМ'у в Києві та Одесі наслідувати нашому прикладу й утворити в Києві та Одесі ударні композиторські бригади.

Богатирьов, Вериківський, Веллер, Козицький, Лісовський, Рибальченко, Тіц.

З оригіналом згідно: Секретар ЦП ВУТОРМ'у І. Ницай.



# ГОТУЙМОСЯ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВОГО МУЗИЧНОГО СВЯТА

ТРОШКИ ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКИХ  
МУЗИЧНИХ СВЯТ

В процесі опанування робітничо-селянськими масами музичної культури велику роль відігравали і мусять відігравати робітничі клуби та сельбуду. Чільне місце в цій роботі належить самодіяльним музичним та хоровим гурткам.

Сьогодні ці гуртки являють собою значну культурно-громадську силу, так обсягом своєї масової музично-самодіяльної роботи, як і ідеологічним змістом та художністю оформлення її. Вони являють собою ту базу, що мусить бути в центрі нашої уваги при розгортанні й скеровуванні масової музичної роботи в русло соціалістичного будівництва. На шляху до останнього, в процесі творення пролетарським суспільством нового побуту ми мусимо звернути увагу на справу розвірення музики в побут, зокрема на розв'язання питання про створення масових музичних свят.

Кілька років тому кол. Всеукр. Муз. Т-во ім. Леонтовича поставило перед УПО НКО питання про заведення в наш побут „Всеукраїнського дня музики“ (див. „Муз.—Мас.“ №№9, 10/11-28 р.). Пропозицію було ухвалено НКО і застосовано в життя, але з низки причин це свято досі не набуло тої популярності, на яку воно заслуговує. Однак, створилася своєрідна форма музичних свят, що дістала назву „музичних олімпіад“.

Перша музична олімпіада на Україні відбулася 1924 року в Києві. Організовано її було з ініціативи й за наближеною участю капелі „Думка“. На сцені оперного театру вперше виступив великий колектив співаків-робітників (800 чоловіків), що виконав досить складну й цікаву програму. Грандіознішими були Харківські „жовтневі музичні олімпіади“ 1927-28 років. Участь у них брали крім хорів також і робітничі оркестри—духові та народні інструментів. Кількість учасників зростає до 1200—1800 чоловік. За прикладом Харкова та Києва з ініціативи округових філій ВУТОРМ'у відбулася низка подібних олімпіад у

Житомирі, Черкасах, Чернігові, Полтаві й інш.

У РСФРР особливої популярності серед музичного суспільства набули Ленінградські міжспілкові музичні олімпіади, що вже зробилися традиційними в побуті ленінградських трудящих. Переводяться ленінградські олімпіади щороку влітку під відкритим небом на стадіоні ім. КІМ'у за участю до 5000 учасників при аудиторії в 40—60 тисяч чоловік.

## ЗВ'ЯЗАННЯ Й ЗНАЧЕННЯ МАСОВИХ МУЗИЧНИХ СВЯТ

В чому ж полягає значення цих олімпіад, цих масових музичних свят?

Олімпіади зосереджують собою увагу пролетарського суспільства на справах так самодіяльної роботи місцевих гуртків, як і на справах цілого музично-культурного процесу, на ув'язанні його із процесом соціалістичного будівництва.

Вони допомагають з'ясувати роб.-сел. масам місце й функції музики як соціального чинника, дати правильне матеріалістичне розуміння музичного мистецтва, вести боротьбу із проявами впливу в музиці ворожих пролетаріатові елементів, провадити боротьбу за художню й ідеологічну якість музичної творчості й масової музичної роботи, демонструвати досягнення сучасної революційної музики, популяризувати її в масах, провадити її в побут, шляхом доповіді на музичні теми та обговорення їх виявляти побажання масового слухача і т. д.

Самодіяльна музична робота по клубах та сельбудах, досягнувши певного ступення розвитку, через низку причин (брак достатньої кількості підготовлених інструкторів, музична неписьменність, непроробленість питань змісту, форми та методів самодіяльної музичної роботи тощо) подекуди зупиняється в своєму розвитку. Для дальшого якісного росту самодіяльної музичної роботи і є корисними оці музичні олімпіади.

Для самих музичних самодіяльних колективів олімпіади корисні тим, що вони

сприяють поширенню впливу найбільш культурних музичних колективів та керівників на всю самодіяльну музичну роботу у певній місцевості, де відбуваються олімпіади. Вони допомагають відсталим гурткам та керівникам знайомитися й переймати методи роботи кращих гуртків та керівників, їхній репертуар, та способи виконання його. Разом з тим підготозка робота до переведення олімпіади створює постійний контакт в роботі муз. та хор. гуртків на ґрунті спільних завдань, що їх ставить олімпіада.

Велике також значення для піднесення якості роботи гуртків набирає олімпіада, оскільки вона стимулює уживати кращих методів роботи, поглиблювати її, старанніше та чистіше виготовляти пісні, добирати репертуар, ідейно спрямовувати свою роботу.

Тут же відзначимо, що величезні виконавчі колективи, які беруть участь в олімпіадах, силою свого звучання та добрим репертуаром створюють піднесений настрій слухачів в тій мірі, в якій не може зробити цього окремий гурток.

Музичні олімпіади, виворені в бурхливу будівничу добу, якнайкраще відповідають духові пролетаріату, добі грандіозних соціально-економічних зрушень і велетенського будівництва. Вони відбивають у собі колективну творчість музичного активу трудящих і заряджають маси слухачів та виконавців піднесеністю й бадьорістю до дальшої боротьби й будівництва.

Сказане вище в достатній мірі говорить про потребу стимулювати запровадження музичних олімпіад в наш побут, як традиційних музичних свят трудящих. А практика музичного життя України дає певність, що такі міські та округові олімпіади перетворюються в регулярні й дадуть змогу в недалекому майбутньому утворювати олімпіади всеукраїнські, а тоді може й всесоюзні.

#### ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВИХ МУЗИЧНИХ СВЯТ

Тепер перейдемо до висвітлення питань практики організації музичних олімпіад. Олімпіади можна організовувати за різними принципами, а саме:

а) за принципом змагання певного типу колективів та окремих виконавців між собою за першенство; це власне і є прикметою „олімпіад“.

б) за принципом об'єднаного виступу певного типу музичних закладів (хорів, оркестрів) даної території (такі олімпіади відбувалися в Чернігові, Полтаві і інш.).

в) за принципом об'єднаних виступів усіх типів музичних закладів по секціях і разом (так провадилося олімпіади в Харкові, Ленінграді) і нарешті.

г) за принципом, що поєднує форми „а“ та „в“.

Кожен з указаних принципів заслуговує на увагу, але на нашу думку найбільш вартий уваги останній принцип, з причин цілком очевидних: момент здорового змагання кращих колективів, в поєднанні з роботою всіх груп над проробкою репертуару для спільного виступу забезпечує піднесення художньої й ідеологічної якості музичної самодіяльної роботи та збудження уваги до неї широким робітничим селянським мас.

#### ПІДГОТОВКА МУЗИЧНОГО СВЯТА

Підготовчу роботу до переведення олімпіади треба розпочинати заздалегідь, насамперед погодивши справу організації олімпіади з відповідними державними, громадськими та професійними організаціями й установами і притягнувши їх до активної участі в підготовчій роботі та створенні відповідних умов для успішного переведення олімпіади. Після цього треба скликати загальні збори музкерівників клубів чи сільбудів, представників різних музорганізацій для вирішення таких питань: за яким принципом робити олімпіаду, коли й де вона має відбутися, який репертуар встановлюється для учасників тощо. Тут же мусять бути обрані й керівники що відповідали б за підготовчу роботу по окремих групах учасників. Якщо це відбуватиметься в великому місті, або в округовому масштабі, тоді варто обрати ще й районових керівників по окремих групах (хори, духові оркестри, оркестри народних інструментів тощо). Після цього треба закупити або виготовити нотний матеріал затвердженого для олімпіади



репертуару і розіслати його гурткам. Керівники гуртків знову збираються по секціях для обговорення плану й характеру виконання творів, призначених для спільного виконання, так окремими секціями, як і всім об'єднаним колективом.

При підборі репертуару треба мати на увазі, щоб усі намічені для виконання твори були в достатній мірі приступні для всіх гуртків-учасників олімпіади, причому треба рівнятися на гуртки середнього рівня. В програмі олімпіади може бути і один-два твори, що вже є в репертуарі більшості гуртків.

В процесі виготовлення гуртками програми олімпіади районні керівники чи то керівники окремих виконавських груп час од часу ознайомлюються з роботою гуртків і роблять вказівки керівникам окремих гуртків. Після виготовлення програму обрані зборами диригенти проводять дві-три репетиції з об'єднаною групою району, а потім одну-дві репетиції спільні, кожної цілої виконавської групи. Після цього вже на місці, де відбуватиметься олімпіада, слід зробити останню пробу всієї олімпіади. Після такої проробки виконання програми та організації олімпіади не матимуть тих досадних огріхів та неув'язок, що можливі в цій організаційно-складній справі.

#### ЧАС І МІСЦЕ МУЗИЧНОГО СВЯТА

Найкращим часом для переведення музичних олімпіад треба вважати кінець річної праці самодіяльних гуртків. Якщо цей термін буде визначено протягом зимового сезону, то це дасть можливість усім гурткам взяти повну участь в олімпіаді, а організаторам її ґрунтовно підготуватися до переведення свята і урочисто й широко підсумувати річну роботу гуртків. Маємо на увазі 2 травня.

На нашу думку, ці олімпіади і треба перетворити на „Всеукраїнський день

музики“, що раніше святкувався в перший тиждень грудня місяця. Тепла погода, свято весни й солідарності трудящих дасть можливість притягти до участі в ньому величезні маси трудящих. Нам доворилося бачити, як на влаштуванні влітку лєнінградські олімпіади, що відбувалися за містом „на лоні природи“, трудящі Лєнінграду влаштовували дійсно масовий похід цілими родинами. Це нагадувало колишні „майовки“, але в тисячу кратно більшого масштабу.

Переводити музичні олімпіади краще під відкритим небом, бо театральні приміщення не пристосовані для організації таких масових свят. І зала, і сцена навіть таких великих приміщень, як театр ім. Шевченка в Харкові, не зможуть вмістити всієї кількості слухачів та виконавців. Другим мотивом треба вважати те, що організація олімпіади десь на природі при певному оформленні надасть їй більш святкового вигляду і дасть змогу сполучити її з масовим походом музичних організацій.

Для олімпіади найкраще вибирати природні акустично-вигідні місця. Коли ж таких немає, то треба їх створити штучними засобами: збудувати похилу трибуну (або терасами), розраховану на кількість учасників. Щоб застерегти кращі акустичні умови, бажано було б збудувати „раковини“, а в крайньому разі просто щити, чи вжити гучномовців. Площа, де відбуватиметься олімпіада, звичайно, мусить бути прикрашена гілками, прапорами й інш.

Перед початком олімпіади слід влаштувати похід учасників олімпіади по головніших вулицях міста. Для цього всі учасники збираються в умовному місці, шикуються в колони і з лозунгами, елементами тощо при спільному виконанні пісень та музики організовано рушають до місця переведення олімпіади.

І. Ницай

(Далі буде)

---

**СОЦІАЛІСТИЧНЕ ЗМАГАННЯ є могутній засіб збудити й організувати ініціативу мас на виконання п'ятирічного плану і разом з тим — могутній засіб розвитку САМОКРИТИКУ ЗНИЗУ.**

# СОЦЗМАГАННЯ МУЗИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Музичний фронт активно став до соціалістичного змагання на своїй ділянці. Лави учасників змагання шораз більшують. Нї чолї соцзмагання — робітничі музичні заклади, червоноармійські частини, музично-творчі та музично-освітні організації.

Ширше фронт соцзмагання!

Висвітлюймо хід змагання, обмінюймося досвідом!

Втягаймо всю пролетарську та незаможницьку громадськість!

Сторінки журналу „Музика—Масам“—одкриті для ваших дописів та звітів.

## ВИКЛИКАЄМО НА СОЦЗМАГАННЯ

Соцзмагання охопило увесь Радсоюз, майже усі галузі його виробництва. Робітники деяких заводів Москви й Ленінграду починають викликати на змагання навіть робітників Німеччини. В галузі музичної роботи змагання також потрїбно широко розгорнути.

Візьмімо, наприклад, окремі окружні інспектури політосвіти,—хіба робота масового музвиховання і осїдає хоч будь-яке місце? Є ще багато інспектур, що звертають зовсім мало уваги на цю справу. Коли ж їх викликати на змагання, то вони й підтягнуться.

А культвідділи профспілок хіба достатньо зважають на масову музроботу?

Велика кількість музичних шкіл, капелів, хорів, оркестрів (симфонічних, духових, народніх інструментів) та інш. музичних одиниць теж повинні якнайшвидше стати до змагання.

Крім цього є ще багато фабрик музичних інструментів. На превеликий жаль, не вся їхня продукція доброї якості та й дорожувато коштує. Слід було б їм приєднатися до кампанії соцзмагання.

Отже, фабрика інструментів з фабрики, музшкола з музшколою, капеля за капелею, хор з хором, оркестра з оркестрою, гурток з гуртком—змагаймося в будуванні соціалістичної культури! \*).

Цим оркестра народніх інструментів (руських та неополітанських) клубу Кагарлицької цукроварні на Київщині через журнал „Музика Масам“, посїлає виклик оркестрі народніх інструментів Київського Центрального Клубу Радторгслужбовців.

Наша умова:

1. Оркестра народніх інструментів клубу Кагарлицької цукроварні зобов'язується вести найрішучішу боротьбу з халтурою, церковниною та іншим шкідливим у масовій музично-виховній роботі. Цю боротьбу оркестра вестиме шляхом влаштування показових концертів так у клубі, як і по Кагарлицькому району, переводячи підчас концертів доповіді та лекції про значіння цих концертів та про популяризацію ідеї розповсюдження роб.-сел. гуртків народніх інструментів.

2. Репертуар оркестри повинен складатися виключно з творів сучасних українських та руських революційних композиторів, а також класиків української та світової музичної творчості, при чому, репертуар повинен доводити найкращої художньої та технічної обробки.

3. Оркестра зобов'язується давати показові концерти в червоному кутку цукроварні для сезонних робітників, що прийшли з села на час виробництва, не менш, як два рази на місяць.

4. Оркестра зобов'язується пропагандити обслуговування всіх революційних свят та кампаній, підбираючи спеціальний репертуар до них.

5. Облік роботи оркестри повинен провадитись за всіма вимогами й правилами к/в ВУРПС для всіх клубних гуртків.

6. Дисципліна, зокрема одавідування занять гуртка, повинна бути піднята шонайвище.

7. Оркестра зобов'язується поширити передплату журналу „Музика—Масам“ так серед своїх членів, як і серед членів інших музичних гуртків клубу.

8. За посередника обирається журнал „Музика—Масам“.

Від оркестри народніх інструментів Київського Центрального клубу РТС вимагаємо

\*) Про завдання й напрямки соцзмагання муз. організацій див. статтю т. Васютинського в № 9-му „Муз. Мас.“ за 1929 р.



Оркестра роб. клубу Кагарлицької цукроварні

виконання тих же завдань по Київ (по лінії профспілки РТС).

Крім того, оркестра Київського Центрального клубу РТС має зв'язатися з Київською філією ВУТОРМ'у і спільними зусиллями добитися, щоб усі інструменти, що їм надсилають на периферію кийські крамниці, перевірялося, бо в більшості випадків надсилають інструменти найгіршого гатунку.

Крім цього, провести певну роботу щодо налагодження постачання сільських книгарень

на кращими зразками мзосової революційної музичної літератури.

Умова на змагання складається на термін з дня одержання відповіді про згоду (від оркестри Київського Центрального клубу РТС) до першого травня 1930 року.

Підсумки змагання провести підчас святкування першого травня 1930 року, а про форму проведення списатися за місяць до терміну.

З доучення оркестри Кагарлицької цукроварні

Аврутіс Г. М.

## МИКОЛАЇВЦІ-МЕТАЛІСТИ ВИКЛИКАЛИ МЕТАЛІСТІВ-ХАРКІВ'ЯН

### ШАНОВНІ ТОВАРИШІ

В теперішній час перед робітничою класою СРСР особливо висунулись завдання соціалістичного перебудування всього господарства. Ця найважливіша робота може бути успішно проведена тільки при максимальному напруженні робітничо-селянських мас, при повній їхній свідомості.

Культурно-освітня робота повинна стати знаряддям соціалістичного виховування мас, проводирем свідомості. І наша керівниця, ВКП(б), ставить нині перед усією культурною та її осередками—профспілковими культосвітгуртками—цілу низку проблем, які зводяться до розвитку соціалістичної свідомості та виховування, і тому жодна культосвітня організація не може пройти байдуже повз фронт боротьби за соціалістичне будівництво, повз соціалістичне змагання.

І-ша Миколаївська художньо-показова струнна оркестра робітників заводу ім. А. Марті впливає до колони учасників соціалістичного змагання і викликає вас, шановне товариство, струнники оркестри металістів м. Харкова, рушити за нашим прикладом.

Струнну оркестру заводу ім. А. Марті зорганізовано на початку 1925 р. групою робітників

даного заводу, і нині склад оркестри 35 чол.: робітників—69%, службовців—31%.

З перших же кроків своєї роботи гурток чітко намітив завдання оркестри, а саме: опанування музичною мовою, широке пропагування кращих зразків революційної народної й класичної музики та проведення в життя гасел „Музика—масам” та „Жовтень—у музику”.

Ні велика грошова скрута, ні брак помешкання, ні всякі інші перешкоди не зламали твердої волі робітників творити свою культуру, і нині оркестра готується до святкування 5-річчя своєї роботи.

В репертуарі: революційні муз. твори, пісні народів СРСР, твори виданих композиторів мундого—Бетговена, Моцарта, Глінки, Чайковського, Шуберта, й інші, а всього 126 речей. За свого існування оркестра дала 350 концертів, на радіо, з'їздах, по таборах, роблюбах, хатах читальнях; по цехах заводу 20%, по робітничих клубах і садках 60%, в Червоній армії 10%. Оркестрою вкупі з політосвітою проведено 19 виїздів на село та 4 виїзди до міст Ужгород, і 10 всіх концертів дано на конференціях та з'їздах; в порядку культпоходу дано 5 концертів. Крім показаної роботи проведено конкурс та олімпіаду. Оркестра має бригаду

учнів в 20 чол., а всього через клас учнів пройшло більш як 75 чол. Члени оркестри, крім основної роботи в оркестрі ще мають інше громадське навантаження, як-от: представництво в правлінні клубу, в редакції заводської газети, в міських музичних товариствах і т. інш. Оркестра шефствує над одією шкільною оркестрою, організувала та керує струнною оркестрою клубу металістів, допомагає в роботі кількох міських та селянських оркестрів.

Диригує Г. Ф. Манілов, який разом з радою керує художньою роботою оркестру.

За енергійну організаційну та художню роботу оркестри їй надано назву „І-ої Миколаївської художньо-показової струнної оркестри робітників заводу ім. А. Марті“.

При оркестрі є підготовча школа й семінар, що готують керівників для роб. гуртків нар. інструментів та зміну музик.

Крім звичайних виступів оркестра, провела низку циклових концертів, присвячених творчості Бетговена, Шуберта, українських композиторів і т. інш. Присутній на концерті оркестри в Одесі проф. Вальден—голова „Весніменської спілки друзів РСР“—був захоплений успіхами миколаївських робітників і обіцяв вжити всіх заходів, щоб показати оркестру німецьким робітникам.

Пролетарське мистецтво бурхливо росте й розвивається. Художня й показова оркестри робітників заводу ім. Марті йде в авангарді цього процесу.

Не зупинюючись на досягненнях, оркестра, вливаючись до соціалістичного змагання, бере на себе такі зобов'язання.

### І. Оргчистина

Об'єднання навколо оркестри робітників—прихильників народних інструментів та всіх оркестр міста й села Микол. округи способом утворення товариства „Музика—масам“. Організувати низку конференцій, лекцій навколо товариства та роботи на народних інструментах. Організувати загально-міську олімпіаду. Поширити роботу серед учнів способом організації другої бригади виділення на допомогу керівникові слухачів семінару. Організувати в самій оркестрі групи для підвищення кваліфікації.

### II. Художньо-показова й пропагандистська робота

Організувати низку циклових концертів для робітників заводу ім. А. Марті і взагалі для робітників спілки металістів та інш. спілок з репертуаром революційної та етнографічної музики та з творів руських і чужоземних класиків. Організувати виїзди на села Миколаївської округи. Організувати низку концертів по

цехах заводу, робітничих клубах та черв. касарнях Почати об'єднану роботу з іншими художніми гуртками, рідними по культурі. Репертуар посилити українською сучасною музикою, революційною й етнографічною та кращими творами класиків.

### III. Інша робота

Випускати регулярно раз на місяць стінгазету оркестри, висвітлювати музичне життя міста та округи в міській та центральній пресі. Випустити брошуру-підручник для шкільних та селянських оркестрів. Змістити бібліотеку оркестри.

### IV. Перевірка проведення соціалістичного змагання

Організувати виїзди делегатів оркестри до інших міст для ознайомлення та обміну досвідом з іншими оркестрами.

На 1 січня провести перший вечір по соціалістичному змаганию для підведення підсумків усієї вищезазначеної роботи.

Ось головні завдання, за які береється Миколаївська струнна оркестра.

Шановні товариші, ми сподіваємося, що ви, сасєю роботою, так само внесете багато корисного до спільної культури й будете непохильно держати прапор пролетарської культури в лавах білців за культурну революцію.

Сподіваємося, що на наш виклик ви відгукнетеся і якщо можливо, то надішлете своїх представників для ознайомлення з нашою роботою, так само й для підсумування першого стану нашої роботи. Ми пропонуємо вам клопотати перед вашими ідейними керівниками та шефами про можливість влаштування в грудні—січні об'єднаних концертів способом приїзду вас до м. Миколаєва, а нас до м. Харкова.

Про хід змагання ми будемо регулярно вас сповіщати один раз на місяць, а товариське листування просимо вести весь час в міру можливості.

Хай живе соціалістичне змагання!

Хай живуть наші гасла: „Жовтень—у музику“ й „Музика—масам“!

Хай живе українська пролетарська культура та її керівник—ВКП(б)!

З доручення оркестри

Художня Рада:  
Красіков,  
Леонтенко,  
Васильєв  
Студенко,  
Ефремів.

Диригент-керівник—Манілов.

Від редакції: Відповідь на виклик подамо в наступному номері „Музика—Масам“.



Хоргурток Кагарлицької цукроварні

# ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

## В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

Стаття 3-тя

ЯКИМ МАЄ БУТИ ДИРИГЕНТ

Від редакції.

В процесі соціалістичного будівництва на долю музичного мистецтва припадає значна роль. Воно мусить не тільки давати відпочинок трудящому, не лише будити, виховувати його смак до музики, — воно мусить виховувати класову свідомість пролетаря, селянина-бідняка, допомагати їм будувати свою соціалістичну батьківщину. Тим то керівник музичної роботи, диригент, є не тільки фахівець музики, а мусить бути політосвітянином.

Яким же має бути радянський диригент?

По-перше, він має бути політично-освіченою людиною, розуміти процес соціалістичного будівництва і його перспективи, вміти пристосовувати музичне мистецтво до потреб культурно-політичного виховування мас, до потреб організації їхньої енергії для переведення чергових політично-господарчих завдань соціалістичного будівництва.

Період відбудовчий уступив своє місце періодові реконструктивному, коли пролетаріат розпочав роботу по соціалістичній перебудові всього господарства Радянського Союзу. В ділянці музичній це значить, що пролетаріат має мобілізувати свої сили для створення своєї класової музичної культури. Тому диригент в ролі учителя-педагога має переключитися на передового, авангардного робітника пролетаріату на музичній ланці, мусить стати за активного організатора пролетарської музичної культури.

Це значить, подруге, що диригент мусить уміти розпізнавати кігті класового ворога, як їх видно в музично-

культурному процесі. Це значить, що диригент мусить знати, як відбиваються в музичній творчості мещанська, дрібно-буржуазна ідеологія (церковщина, циганищина, „аполітичність“, націоналізм) і знати, як „нейтралізувати“ вияви цих вороже-класових впливів у музиці на слухачів. Боротьба з цими творами має вестися не тільки тим, що їх нещадно вимітатиметься з репертуару, але й роз'яснювальною роботою. Те саме стосується класичної музики, з якою треба знайомити пролетаріат і селянство, але ознайомлюючи обов'язково розкривати очі слухачів на те, „чиї настрої, ідеї ця музика відображає“.

Потретье, диригент мусить стати за організатора музично-культурної роботи навколо хор. або музгуртка. Він мусить з одного боку виявляти, як змінюються під впливом соціалістичної перебудови господарства співоцький репертуар мас (зміни в старих піснях, поява нових пісень, зміна репертуару кобзарів, „вулиць“, місце музики у виявах нового побуту як-от похорон, революційні свята тощо), мусить закласти низку допоміжних культурних закладів: музичний музей, музичну книго-та ното-збірню, гурток вивчення музики (не тільки як мистецтва, але й як ідеологічної надбудови), стінку музичну газету, екскурсії, диспути, гурток музкорія тощо.

Але поряд із цією роботою диригент має бути фахівцем - музиком, мати до неї і відповідні природні дані, і фахову підготовку. Отже, нижче подаємо вказівки німецького методолога Ф. Ешвайлера.



До музичних властивостей насамперед належить музичний слух. Майже всі люди можуть відрізняти звуки за їхньою висотою та повторювати будь-який звук голосом. Але диригент повинен чути і те, як утворився цей звук. Для цього потрібний слух не тільки добрий від природи, а й згощений роботою над ним і практикою уважного слухання. Деякі люди мають остільки тонкий слух, що можуть пізнати кожен звук у його абсолютній висоті, і кожне відхилення від цього звуку непременно вражає їхній слух. Найчастіше такий слух зустрічаємо у скрипачів, бо вони повинні на своєму інструменті без допомоги ладків утворити чистий звук. Диригентові не обов'язково мати такий досконалий слух, але все ж він повинен добре відчувати інтонацію та тембр, щобто він повинен відчувати чи звук чистий (чи не занадто високий або низький), чи вірний він і чи красивий (цебто — без усякого неприємного призвучу). Він повинен уміти знайти помилку не тільки окремої партії, але й кожного окремого співака хору.

Друга умова є розроблений голос. Уже раніше указувало, що диригент повинен пройти добру школу співів, щоб добре знатися на тому, чого він має навчати. А що вірного утворення звуку в співака досягається найлегше наочним навчанням, то й диригентові надзвичайно важно мати добре оброблений голос. Голос у диригента може бути й не дуже хороший, але він повинен співати чисто, ритмічно, правильно подаючи звук, правильно вимовляючи та дихаючи, і ні в якому разі не передавати хористам своїх негарних звичок. Коротко кажучи, він повинен бути зразком, якому б хористи наслідували. Добре проспіваний диригентом твір буде далеко корисніший і зрозуміліший ніж довгі пояснювання його.

Дальшою умовою є музичне чуття (музичність) диригента. Під цим ми розуміємо здібність диригента сприймати музику. Ми бачимо іноді, як одна дитина лишається байдужою до музики, тоді як інша виразно на неї реагує. Така дитина вивчаючись грати на якомусь інструменті буде давати перевагу

лише доброякісній музиці. Їй досить буде зрозуміти хоч один класичний твір, щоб звуки так званої „сальонної“ музики зробилися б їй неприємні. Це музичне чуття потрібне й диригентові для того, щоб його праця в хорі і з хором виховувала музичне чуття хористів і аудиторії.

Музичність виявляється не тільки у виборі, але й у виконанні творів. Тільки вона одна допоможе диригентові чуттям і розумом охопити твір, вірно розпізнати його, його характерну красу і передати це слухачеві.

І що більша музична освіта диригента, то більше гарантії для нього розвинути свою музичність і зробити працю свою плодотворнішою.

Музичне чуття тісно зв'язане і з почуттям ритму, що виявляється в розумінні темпу та фразування.

Темп або швидкість руху музики можна встановити за допомогою спеціального прибору — метроному, якого винайшов Мельцель (див. „словничок“). Приблизно ж швидкість руху визначається здебільшого італійськими загально-вживаними термінами, які ставиться на початку твору. Як от: *largo* (широко), *andante* (повільно), *allegro* (швидко) і т. д.

Правда, останній спосіб дає диригентові змогу досить вільно тлумачити темпи. Але, вибравши раз певний темп, він повинен неодмінно його додержуватись. Коли в деяких місцях композитор припустив маленькі відхилення (прискорення, задержання), то всеж не треба цілком змінювати основний темп. Вірний темп є умова остільки великої важности, що огріхи в ньому можуть цілком знецінити виконання твору.

Під фразою розуміють більш чи менш закінчену частину музичної думки. Можна було б визначити фразу, як розподіл змісту твору на окремі частини. Вірне фразування виявляється в виразному виконанні цих фраз, але перш за все її виявляється у вірному розумінні будь-якого твору.

Почуття ритму є, правда, природний дар, але його можна й розвивати, треба лиш постійно над цим і працювати. Цього не повинен занедбувати жодний диригент.



Одна з найпротрібніших властивостей диригента є здібність до керування, і саме ця властивість є найкращий показник здібностей диригента. Але це питання остільки важливе, що ми приділимо йому наступний розділ.

До особистих властивостей диригента належать:

1. Поводження. Увесь успіх діяльності диригента залежить від його особистого поведіння. Перш за все треба, щоб диригента поважали. Підчас вивчення співів, потрібний спокій та лад, бо слух повинен повсякчасно стежити за процесом співів, але вони можуть бути лише наслідком постійно певного та розсудливого поведіння диригента. Підчас праці диригент мусить бути спокійний, лагідний, терпеливий і завжди уважний до свого зовнішнього поведіння.

Щоб робота хору була успішна, диригент повинен вимагати від співаків, щоб вони йшли за його поясненнями, за його вказівками. Додержання цього створює авторитет, повагу до диригента.

Цей авторитет разом з постійним рівним спокійним поведінням (диригент не повинен знати, що таке запальність або лайка) викликають віру співаків у свого диригента, примушують їх прикласти всіх зусиль для виконання

його вказівок і тим дійти найбільшого успіху.

2) Бадьорний темперамент. Бувають диригенти, що ставляться до роботи якось байдуже, як автомати. Текст не оживлюється обмірковуванням, окремі красоти твору не підкреслюються, немає жодного заохочування до піднесеності співу—тільки бездушне та флегматичне виспівування нот. Такі люди не можуть бути диригентами. Тут потрібний темперамент, що зуміє напружити та захопити гуртківців. Коли ж з таким темпераментом поєднано ще й здібність висловлювати свої думки коротко, виразно та переконливо, та є сила волі й уміння привести всі індивідуальності співаків до однодушної праці, то для такого диригента і для співаків репетиція і взагалі спів стають великою радістю.

У всіх випадках життя хору диригент повинен виявити себе людиною освіченою й культурною.

Важливо ще рівно ставитися до всіх членів гуртка, нікого не виділяючи.

Коли ми назвемо ще дбайливість та терпеливу упертість до перемоги всіх перешкод і певне та неухильне прагнення йти наміченим шляхом, то цим буде вичерпано всю низку музичних і особистих властивостей, потрібних диригентові.

#### ХОР СЕЛЯН с. АРТЕМОВКИ (під Харковом).

До складу хорового колективу села Артемівки входить до 50 чол. Учасники хору переважно—молодь, комсомольці то що, що прагнуть культурної праці, піднесення свого музичного рівня, агітації проти релігії й старого побуту та найрозумнішого проведення відпочинку. Хор із диригентом С. Мартиненко за рік дістав досить репертуару й техніки. Репертуар складається з творів: Лисенка, Леонтовича, Богуславського, Толстякова, Ревуцького, Стеценка й антирелігійних пісень.

Звичайно, що придбання досвідень для хора ще може замало, бо мало було і часу, і самої роботи, але треба відзначити роботу хору по лінії антирелігійної пропаганди.



На першому пляні диригент С. Мартиненко

## ОРКЕСТРА З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

### Х. ЛІРИ

Друга оркестрова група, що увійшла до складу оркестри з українських народних інструментів—це ліри, які утворюють цілком окрему темброву групу (смичкову).

Лірою з давніх часів користувалися на Україні сліпці-лірники і зберегли нам цей інструмент.\*) В той час, коли кобза за царату була інструментом, який оспівував наших історичних героїв, оспівував романтику минулого, ліра була синонімом жебрацтва, „духовного“ співу й примітивізму. Якщо городянин міг ще з наляканням уявити собі бандуру в руках не сліпця, то слово ліра незмінно асоціювалося у нього з злидарем-сліпцем. Якщо бандурою цікавилась інтелігенція, то ліра була залишена самій собі, і нею крім етнографів не цікавився ніхто. Тому то вона й досі була професійним інструментом сліпців-лірників.

Що за причина такого байдужого ставлення до цього інструменту, й чому ніхто не пробував культивувати його, удосконалити, зробити з нього інструмент, що міг би відповідати вимогам сучасної музики? Причиною цього, з одного боку, було гноблення царатом української національної культури, що душило всякий прояв національно-культурного руху, гноблення, при якому знайдена в когось ліра або бандура ставала приводом до обвинувачення в активній „мазепинстві“, „сепаратизмі“. З другого боку, ліра була інструментом, що поступався бандурі красою тембру й різноманітністю пасажів, через що бандурі завжди давали перевагу. До того ж кобза з конструктивного боку була удосконаленіша ніж ліра, яка й зараз потребує великої роботи над її удосконаленням.

Але навіть у тому вигляді, в якому перебувала ліра, серед селянства вона викликала зацікавлення чи не більше, ніж бандура. Адже репертуар кобзарів, їхні козацькі думи про походи на татар, про боротьбу з ляхами-шляхтичами вра-

жали гостроту й не могли глибоко зацікавити селянина, тоді як репертуар лірника був ближче до побуту: лірник співає про гірку долю бідняка, визискуваного дуканами, про сумну долю старої вдови, яку на старості літ покинули діти, про тяжке бідівання сироти, духовні псалми, дрібушечки—„чічіточки“.

І ліра жила своїм убогим життям.

Прогреміли громи революції, пролетаріат і селянство стали до будівництва нового життя, нової культури,—отоді воскресла й кобза, зазвучали нові пісні в устах кобзарів, народились нові форми кобзарства,—прийшла черга й ліри.

Постала потреба зробити ліру одним із засобів будівництва української пролетарської культури,—щоб зазвучали на ній не духовні псалми, а музика наших революційних композиторів. До ліри поставили інші вимоги: „Треба перенести нашу українську народню пісню до нашої опери, увести до оркестри нашу кобзу та ліру...“ (з промови Наркома Освіти М. Скрипника на 2-му з'їзді Всеукр. Муз. Т-ва ім. Лесюковича 26, 28 р., див. „М. М.“ № 3, 4-28 р.).

І в процесі роботи над удосконаленням українських народних інструментів узялись і за ліру. Перші ж кроки в цьому напрямкові показали, що ліра таїть у собі багаті можливості і цілком заслуговує на ту увагу, що її виявили до ліри наші провідні культурні органи.

Навіть ліра, виготовлена зби-як, без належного урахування акустичних законів поганого матеріалу, звучить досить добре. А побудована з відповідного матеріалу з правильним взаєморозташуванням складових частин—звучить так, що може зачарувати навіть скептично настроєного слухача.

### ХІ. КОНСТРУКЦІЯ ЛІРИ

З зовнішнього боку ліра нагадує корпус скрипки або гітари. На верхній деці є проріз для колеса, яке крутить правою рукою за ручку (корбу). Над деякою іде клявіатура з 11-19 клявішами. У кожний клявіш вставлено півклявіш, який придавлює струну. Середня струна, що виграє мелодію, проходить через кля-

\*) Див. статтю А. Бабія „Ліра або роля“ в Муз. Маєс. № 12—28 р.

віятуру до кілків. Дві інші струни (тенор і басок) утворюють квінтовий органний пункт. От і вся нескладна конструкція ліри. У такому вигляді вона має багато хиб, і конструювання оркестрових інструментів було проведено так, щоб цих хиб позбутися.

## ХІІ. УДОСКОНАЛЕНИЙ ТИП ЛІРИ

Робота над удосконаленням ліри й інших музінструментів України провадилась і провадиться окремими особами досить кустарним способом і власними коштами і через те дуже повільно по-сувається вперед.

Торік стався поворот у цій справі. „Укрфіл“ заснував майстерню, де поруч з іншими музінструментами виробляється й укр. народні інструменти, правда, поки що—лише кобзи.

(В РСФРР незалежно від фабричних лабораторій існує „Государственный Институт Музыкальной Науки. („ГИМН“), де працює низка секцій і лабораторій для вивчення різних питань інструментознавства так загального характеру, як і прикладного. Життя вимагає утворити такий самий науководослідчий інститут і в нас. І що швидче провідні органи звернуть на це увагу, то краще й ширше розвіється справа задоволення потреби в музичних інструментах широких мас пролетаріату й селянства України).

При удосконаленні ліри одним з головних завдань було: встановити правильне співвідношення частин інструменту. Після низки спроб це питання було розв'язано, і конструкцію ліри знайдено.

Звичайна ліра має клявіатуру, що лежить просто на деці,—це негативно впливає на тембр звуку,—він виходить глухим і гугнявим, бо дека, придавлена клявіатурою, не може вільно резонувати.

Цього можна легко позбутися, якщо зробити клявіатуру, трохи піднятою (на 2-3 сантиметри) над декою, поставивши

її на підставку у формі містка, перекиненого з одного боку обичайки на другий. Клявіатуру треба робити так, щоб ступені діятонічної гамми йшли в одному рядкові, а хроматично змінені ноти в другому (як на фортеп'яні).

Звичайно, в лірі середня струна—мелодія—іде від поріжка, що біля кілків, через клявіатуру до другого кінця інструменту і тут закріплюється за стовпчик на обечайці, над віссю колеса. Отже, струна й дека не стикаються і коливання струни передається деці через проміжні частини (стовпчик, обечайка).

Це негативно відбивається на якості звуку. Він помітно кращає, коли струна ближче стикається з декою за допомогою кобилки. Кобилку (досить тонку й пружну) ставиться між колесом і стовпчиком на віддаленні 2,5-3 сантиметр. від нього. Таке положення кобилки, як пока-



зали спроби, є найліпше щодо якості звуку.

Істотною хобою ліри була неможливість на ній динамічних змін звуку. Він залишався ввесь час однакової сили, що залежала від міри надавлювання колеса на струну. Конструюючи оркестрові інструменти не можна було поминути цього. Наслідком низки спроб винайдено декілька способів для усунення цього дефекту, способів, що все ж не однаково добре досягають мети.

Найпростішим засобом є влаштування східчастої кобилки. При цьому грач у міру потреби переносить струну з одної зарубки на іншу, наближаючи або, навпаки, віддаляючи цим струну від колеса. Сила звуку при цьому змінюється східчасто й плавних змін бути не може.

Другим засобом, однаковим щодо наслідку з попереднім, є підставка з ексцентриком, за допомогою якого верхня частина підставки може підніматися й опускатися. Тут для того, щоб змінити силу звуку, треба повернути в той чи

інший бік підйомочку ексцентрика. Виглядає його та, що на поворот підйомочки треба значно менше часу, ніж на підняття струни безпосередньо рукою.

Два вищезазначені способи не вимагають особливих конструктивних змін, і їх можна пристосувати до всякого інструменту.

Інші два способи—значно складніші, але й дають безперечно кращі наслідки.

Третій спосіб так само використовує принцип повільного піднімання й опускання струни руханням кobilки вгору і вниз за допомогою клинуватої планочки.

Конструктивно цей принцип можна здійснити різними способами. Наприклад, можна зробити нерухому кobilку і через неї простовісно опустити дерев'яний стрижень на якому зверху лежить струна.

Знизу його підпирається клинуватою плянкою, яка рухається надавлюванням коліней або груда. Цю конструкцію можна пристосувати і зовні кузова. Треба, однак, мати на увазі, що цим можна перевантажити деку, що спричинює зниження якості звуку—явище безумовно небажане.

В останньому, четвертому способі рухоме колесо наближається до нерухомої струни. Для цього вісь колеса робиться довшою й один з підчипників ставиться вище від другого. Струна і вісь, таким чином, стоять не рівнобіжно, а під деяким кутом. Колесо, крім окружного, має ще й поступний рух. При цьому, через те, що вісь стоїть не рівнобіжно струні, колесо трохи піднімається і придавлюється до неї. Змінюючи ступінь надавлювання колеса на струну, ми тим самим регулюємо силу звуку.

Обидва ці способи дозволяють давати які завгодно динамічні відтінки.

### ХІІІ. ОРКЕСТРОВІ ТИПИ ЛІРИ

Один тип ліри з діапазоном у 1<sup>1/2</sup> октави не міг задовольнити з боку музичного, тому було проведено спроби утворити інші типи лір. Другим типом є тип ліри-тенор. Ліра-тенор звучить на октаву нижче від ліри-сопрана, яка має обсяг звуків від „фа“ 1-ої до „до“ 3-ої октави. Намічено утворення ліри-альта і ліри баса, що разом з першим дадуть повну смичкову групу оркестру.

Для невеличкої оркестри (до 10 кобз) досить двох лір: сопрана й тенора. Для оркестри більшого складу потрібно 4 ліри: 2 сопрана й 2 тенори.

### ХІV. МУЗИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЛІРИ

На перший погляд здається, що ліра має одноманітний звук, а насправді, це досить багатий інструмент, якому доступні чимало ефектів смичкової техніки. „Легато“, „деташе“, „портаменто“ і навіть „стакато“—всі ці штрихи можна мати, трохи попрацювавши, на лірі.

Вільні струни, що утворюють органічний пункт, можна вживати в міру потреби, а тому вони повинні впиратися на невеличкі рухомі підставки, щоб кожного моменту їх можна було включити або виключити, підсунувши, чи відсунувши від колеса.

Досить своєрідний ефект має вживання „сурдини“, яку одягають на кobilку. Звук від цього стає м'який із носовим відтінком. Лірі треба давати м'якозвучну здебільшого спокійну, вживання м'якозвучності з дрібним ритмічним малюнком треба уникати. Особливо гарно виходять на лірі широкі співучі м'якозвучності.

Унісон ліри-сопрана і ліри-тенора—красиве, соковите сполучення. Звучність виходить густа й м'яка, хоч і менш виразна. Таке сполучення можливе на невеликому діапазоні.

Природніше є поєднання в октаву ліри сопрано й тенор. В даному разі звучність виходить м'якша, ніж коли б м'якозвучно було дано тільки ліри-сопрану. Особливо це треба мати на увазі в високому регістрі (вищому від „фа“), що має у ліри-сопрана неприємно різкий відтінок.

Ведучи м'якозвучно в терціях, треба ставити сопрана вище від тенора, а не навпаки. Але краще ходи терціями давати однотипним інструментам—двом лірам-сопрано або двом лірам-тенор.

Особливо красиво звучать на лірах ходи секстами.

Коли є 4 ліри (2 сопрана, 2 тенори) можна ділити партії (divisi) і для сопрана і для тенора; це уможливує й уживання повнішої гармонії.

## ПОКАЖЧИК ХОРОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

## ПРО РЕВОЛЮЦІЮ 1905 РОКУ

Програму концерту, присвяченого роковинам революції 1905 року, можна скласти з двох відділів, а саме: а) пісні революційного запілля та революції 1905 року, б) нові пісні про 1905 рік.

До першого відділу можна включити такі твори:

1. Верховинець В.—„Шалійте, шалійте, скажені кати“. Не складний динамічний твір для мішаного хору. При невеликому складі хору подвоєння в голосах можна уникнути в такий спосіб: тенорам доручати верхній, а альтам нижній рядок в другій частині хору („За волю народу“). Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

2. Верховинець В.—„Марсельєза“ На міш. хор, ціна 18 коп.

3. Верховинець В.—„Ви жертвою в бої нерівним лягли“. На міш. хор, вид. ДВУ, ціна 25 коп.

Три ці хори—2-го ступеня трудности. В „Марсельєзі“ верхні голоси подвоєні, при чому цього подвоєння без втрати для звучності уникнути не можна. Вміщений № 2 і 3 у збірці „6 революційних пісень“. Вид. Київ. Губполітосісти, ціна 60 коп.

4. Вериківський М.—„Праця єдина з неодоли нас вирве“. Твір 2-го ступеня трудности, вміщений у збірці „Жовтень“. Вид. „Червоної Шлях“, ціна 80 коп.

5. Богуславський К.—„Дубинька“ Для масового хору з заспівом баритона. Вміщено в збірці „Масовий спів“. Вид. ДВУ, ціна 1 крб. 80 коп.

6. „Красное знамя“. Гарм. невідомого автора; на міш. хор, 2-го ступеня трудности, український текст є в декламаторах: „Комуна“, „До перемоги“, та інш. Вид. ГИЗ, ціна 18 коп.

7. Шульгін.—„Замучений тяжкою неволею“ (Улюблена пісня Р. І. Леніна). Легенький твір на мішаний хор.

8. Лисенко.—„Вічний революціонер“ (Гімн 1905 року). На мішаний хор з ф-п. 2-го ступеня трудности; вміщено його в збірці „Лисенко. Нар. пісні“ Вид. КМП, ціна 50 коп.

До другого відділу можна включити такі твори.

1. Батюк П.—„Народ стогнав“. На мішаний хор, 2-го ступеня трудности. Розповідає про ганебну ролю Гапонів в подіях 9 січня. Видання комісії по переведенню 20-річчя революції 1905 року.

2. Лісовський Л.—„Ніч на 10 січня“. На мішаний хор. Не складний в інтонаційному відношенні твір, але подвоєння в голосах та низька текстурна у баса утруднюють виконання цього хору клубними гуртками. Зміст—настрій у Ленінграді після розстрілу демонстрації. Видання—тієї ж комісії.

3. Ступницький В.—„Робітничі пісні 1905 року“. На мішаний або дитячий хор, 2-го ступеня трудности. Розповідає про життя робітництва за умов жандарсько-поліційського режиму. Вид. ДВУ, ціна 45 коп.

4. Яциневич Я.—„Знемоглись“. Твір 3-го ступеня трудности. Зміст: тяжке життя народу, що призвело царську Росію до революції 1905 р. Видання ДВУ, ціна 60 коп.

5. Костенко В.—„Червоної подарунк“. На мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Твір присвячено селянським повстанням 1905 року. ДВУ, ціна 80 коп.

6. Вериківський М.—„1905 рік“ („Сон“). На мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Розповідає про трагічне закінчення революції п'ятого року. Видання Муз. т-ва ім. Леонтовича, ціна 35 коп.

7. Вериківський М.—„Ви, що терпіли“. На мішаний хор, 5-го ступ. трудности Вміщено в збірці „Пісні 1-го травня“, Вид. Муз. т-ва ім. Леонтовича, ціна 25 коп.

Батюк П.—„Воля“ 2 гол. хор. Збірка „Чера. Свята“.

Богуславський К.—„Муз. вечірна пам'яті 1905 р.“. Сольо й хори в супроводі оркестру нар. інстр.

Яновський Б.—„Куль не жаліти. Для баса й ф.п.“ ДВУ, 80 коп.

## 11. ПРО СМЕРТЬ ЛЕНІНА

Богуславський К.—„А маса йде до мавзолею“. Легкий твір для мішаного хору без супроводу; збірка „Жовтєві співи“, видання „Червоної Шлях“, ціна—60 коп.

Його ж—„Жалібний марш пам'яті Леніна“. Масовий двоголосий хор. Зважаючи на те, що твір має багато куплетів, при виконанні можна запроваджувати деклямування деяких куплетів на тлі німого хору, доручаючи деклямацію то чоловічій, то жіночій групам. Останній куплет обов'язково проспівати всім хором.

Верховинець В.—„Жалібний марш“ („Ви жертвою в бої нерівним лягли“). Мішаний хор з фортепіано (останнє—не обов'язкове)—твір 2-го ступеня трудности. Текст можна взяти й інший—текст „Жалібного маршу пам'яті Леніна“, вміщеного в збірці „Масовий Спів“.

Вериківський М.—„Два хори пам'яті Леніна: а) „Під прапором чорним“, б) „Червоної заграви“. Твори 3-го ступеня трудности. Фортепіановий супровід потрібний. Вид. ДВУ, ціна 85 коп.

Його ж—„В час пожежі“. Мішаний хор, 2 ступеня трудности, видання ВУТОРМУ, ціна 35 коп.

Козицький П.—„Могутній Орел“. 3-голосий хор без супроводу. Вміщений у збірці „Масовий Спів“. ДВУ, 1-80 коп.

Його ж—„Тоді, як пожежа авесь світ зайняла“ („Могутній Орел“). Міш. хор з ф.п., поданий додатком до „Муз—Мас“. № 12-28 р., ціна 30 коп.

Костенко В.—„Коли хворів Ленін“. Мішаний хор, 4-го ступеня трудности. Вид. ДВУ, ціна 65 коп.

Надененко Ф.—„З нами Ленін“. Мішаний хор без супроводу, не складний, при-



ступний нлюбним гурткам твір. Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

Ступницький В.—„Ленінський заповіт“. Мішаний хор з фортепіано, ритмодекламацією та сольно тенора або баритона. (3-го ступеня труднощі). Видання ДВУ.

Толстяков П.—„Безмежна туга“. Міш. хор з фортепіано, 4-го ступеня труднощі. Видання ДВУ, ціна 70 коп.

Його ж.—„Пам'яті Леніна“. Міш. хор з фортепіано, 2-го ступеня труднощі. Супровід здебільшого дублює хорові партії. Вид. ДВУ, ціна 25 коп.

Його ж П.—„Помер“. Міш. хор з фортепіано, 2-го ступеня труднощі. Видання ДВУ, ціна 35 коп.

Черепнін-Калініков—„Не плачте над трупами вмерлих борців“. Приступний твір для міш. хору без фортепіано. Партія баса низькувата (фа-діз великої октави). Український текст в „Антології російської поезії“, вид. ДВУ.

Батюк П.—„Жалом вп'ялися чорні вісті“. Масовий хор, вміщений в журн. „Селянськ. Будинок“ № 1, 27 р.

Його ж.—„Пам'яті Леніна“. Міш. хор, вміщений у збірці „Червоні свята“. ДВУ.

Лісовський Л.—„За сотні рук“. Міш. хор з ф.-п. ДВУ, 60 коп.

Мейтус Ю.—„Пам'яті Ілліча“. Ритмодекламація. ДВУ, 50 коп.

Надененко Ф.—„27 січня“. Для високого голосу й ф.-п. КМП, 30 коп.

Дашевський О.—„Сонь-Янь“. Для високого голосу й ф.-п. ДВУ, 60 коп.

### III. АНТИРЕЛІГІЙНА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Богуславський К.—„Манах у дзвіниці“—легкий твір для сольно-баритона, хору й фортепіано. Вміщений у збірці „Три пісні“, видання ДВУ, ціна 30 коп.

Його ж — „Стара помирати пора“. Двоголосий хор, вміщений у збірці „Масовий спів“, видання ДВУ, ціна 1 карб. 80 к.

Його ж — „Попівська комаринська“. Легка двоголоса пісня, вміщена в тій же збірці.

Його ж — „Ой, уполі, полі“. Легка для виконання червона колядка, вміщена у збір-

ці „Червоні колядки“. Видання ДВУ, ціна 40 коп.

Його ж — „Ходив походив місяць по небу“. Двоголоса пісня, вміщена в збірці „Весняночка“. Верховинця. Вид. ДВУ, ціна 1 карб. 80 коп.

Верховинець В.—„Ми творці життя нового“. Легенька пісня на двоголосий хор. Вміщена в тій же збірці.

Леонтович М.—„Ой, п'є вдова, гуляє“. Народна пісня на мішаний хор, легка й популярна. Вміщена в збірці творів Леонтовича. Вид. „Книгоспілки“, ціна 1 карб.

Ступницький В.—„Сайте тихий“. Мішаний хор на відомий текст Т. Шевченка. 3-го ступеня труднощі, видання ДВУ, ціна 40 коп.

Радзівський М.—„А ти, всевидящее око“. Мішаний хор з ф.-п. на слова Шевченка. 3-го ступеня труднощі; вміщений у „Шевченківській збірці“. Вид. КМП, ціна 1 карб. 20 коп.

Ревуцький Л.—„Галицька застольна“. Мішаний хор з фортепіано й теноровим сольно (рукопис).

Лисенко М.—„Іван Гус“. Чоловічий хор з фортепіаном на слова Т. Шевченка, 3-го ступеня труднощі. Ціна 70 коп. (вид. Ізківськ.).

Мейтус Ю.—„Павук та мухи“. Мішаний хор з фортепіаном, 3-го ступеня труднощі. Видання ДВУ, ціна 80 коп.

Вериківський М.—„Без полів й беззлудих митів“. Легкий 4-риголосий хор, вміщений у збірці „Пісні першого травня“. Видання ВУТОРМ у. Ціна 35 коп.

Його ж.—„Комсомольська-безвірницька“. Легка двоголоса пісня. Поголосники видані ВУТОРМ ом, ціна комплекту 12 коп.

Богуславський К.—„Червона колядка“. Мішаний хор, легкий й ефектний, вміщений у збірці „Червоне село“. Вид. ДВУ, ц. 50 к.

Корчмарьов К.—„Пісня про дяка“.

Мішаний хор з фортепіаном. Вид. ГИЗ РСФСР. Ціна 40 коп.

Степачвий Я.—„Раз натім світі“. Тріо (сoprano, тенор, бас) з ф.-п. (рукопис). Його ж — „Прийшла в черкву стара баба“. Для баса з фортепіаном (рукопис).

Борисов В.—„Антирелігійна пісня“, для голосу й ф.-п. (рукопис).



В Комишеватському с.-б. (Валків. рну) селяни слухають бандуриста



# ТРИБУНА

## tr музкорс

### ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ В ПРОЛЕТАРСЬКІЙ МУЗИЦІ

(Зауваження до висновків Я. Полфьорова в його статті „Старовинна народня пісня в світлі матеріалізму“)

**ВІД РЕДАКЦІЇ.** В своїй статті „Старовинна народня пісня в світлі матеріалізму“ (проти неонародництва в музиці й етнографії), уміщеної у журналі „Прапор Марксизму“ № 1 за 1929 р., автор її, Я. Полфьоров, робить спробу розв'язати проблему використання народної пісні в сучасному музично-культурному процесі, зокрема в творчості. Нижче подаємо висновки т. Полфьорова в цьому питанні (петицію) і далі критику цих висновків т. А. Вадімоєм (корпусом). З огляду на важливість даного питання для української, особливо сучасної, музики, закликаємо й інших композиторів, музик-учених та музичних діячів висловитися в цій справі на сторінках журналу „Музика—Масам“.

„Підсумовуючи твердження, нами тут висловлені, ми вважаємо за можливе надати їм такої чіткої формулювання:

1) Кожна доба обов'язково має свою масову пісню. Такою піснею є „всяка пісня, масово поширена хоч в одній якійсь верстві народу без нот і без постійної контролю фіксованого друком словесного й музичного тексту“ (К. Квітка).

2) Масова пісня кожної доби є витвір певної ідеології тієї ж таки доби, ідеології, що зросла на певній суспільно-економічній базі й відбиває певні виробничі взаємовідносини.

3) Зв'язок пісенної творчості з ідеологією доби полягає не тільки в тексті, а й у засобах оброблення й оформлення самого музичного матеріалу, а тому мистецька цінність і художня якість музичної творчості—неподільні частини певної ідеології кожної доби.

4) Трансплітація форми можлива й потрібна, але як пристосування готових надбань до змісту наступної доби,—змісту, який згодом вплине на форму і змінить її відповідно до своїх потреб. Трансплітація змісту неможлива й непотрібна.

5) Сучасна доба має виробити свою власну масову пісню, свій власний зміст і, відповідно цьому змістові, власну форму музичної творчості.

6) Старовинна народня пісня, як витвір назавжди вмерлої доби, такого суспільного устрою й виробничих взаємовідносин, які є ворожі нам, не може й не повинна бути трансплітована в сучасність.

7) Сучасне використання старовинної народної пісні можливе лише двома способами—або використання її композитором, як свіжої,

своєрідної готової тематички, яку треба одягти в найудосконаліші технічні форми сучасності, або як документальний музично-етнографічний, суто музейний матеріал.

8) Пропаганда „духу народної пісні“, „духу народної творчості“, тобто пропаганда оброблення тем музичної сучасності формальними методами старовинної народної пісні, є відродження народницьких поглядів, не сумісних з нашим матеріалістичним світоглядом сучасності й прямо йому протилежних“.

Наші часи—це часи „войовничого матеріалізму“, часи жорстокої боротьби з ворожим нам ідеалізмом, що поступово й уперто відроджується й збирає сили для відсічі з свого боку.

Те „неонародництво“, безсумнівно загрозливого ми помічаємо, являє собою також ознаку залишків ідеалізму, і тому час розпочати боротьбу з цими поглядами, час викрити їхню справжню суть, зокрема тому, що виявлені вони в тій мистецькій галузі, що, завдяки своєму матеріалістичній та своїй формі, уміє приховувати свою справжню класову суть“.

(Проф. Я. Полфьоров—„Старовинна народня пісня в світлі матеріалізму“ (проти неонародництва в музиці й етнографії), „Прапор Марксизму“ № 1—29 р., стор. 72—73).

“) Проте, навпаки, оброблення старих пісень тим новими музично-технічними засобами є негайна потреба сьогоденного музичного дня. Такі оброблення здатні організувати слухача найпримітивнішого й тим швидше наблизити його до вищих форм музики.

У своїх тезах т. Полфьоров так невдало висловлюється про „зміст“ старовинної пісні та її „форму“, що тези кінець-кінцем заперечують одна одну. Спробуємо порівняти тези, і нам суперечність їх зробиться очевидною.

Ось, наприклад, що говорить т. Полфьоров у 5-й тезі:

„Сучасна доба має виробити свою власну масову пісню, свій власний зміст і, відповідно цьому змістові, власну форму музичної творчості“. Оцей „свій власний зміст“ п'ятої тези зникає в 7-й тезі, де говориться, що старовинну пісню можна використати, як свіжу, своєрідну, готову тематику, яку необхідно одягти в „найудосконаліші технічні форми сучасності“.

Якщо в створеному таким чином новому музичному творі ми, бодай в абстракції, відкинемо „найудосконаліші форми сучасності“, то залишиться в ньому тільки стара тематика, тобто старий музичний зміст. Отже, із 7-ої тези випливає той висновок, що можна брати стару тематику й одягти її в нові форми.

Цей неминучий висновок заперечує 4-ту тезу:

„Трансплітація форми можлива й потрібна, але як пристосування готових надбань до змісту наступної доби—змісту, який з часом вплине на форму і змінить її відповідно до своїх потреб. Трансплітація змісту неможлива й не потрібна“.

Оця 4-та теза говорить нам про всім відому істину марксизму, що форма консервативніша за зміст, і зміст нової доби, вливаючись у стару форму, відчуває себе, так би мовити, стиснутим цією формою, напірає на неї і пристосовує її до себе. Очевидно це йде всупереч з 7-ою тезою про використання тематики старовинної народньої пісні.

Але теза 4-та, що так сміливо радить трансплітувати форму, заперечує 8-му тезу, де забороняється обробка музичної сучасності методом старовинної народньої пісні, себто забороняється трансплітувати стару форму в новий зміст, бо це, мовляв, є „відродження народницьких поглядів, не сумісних з нашим матеріалістичним світоглядом сучасності“.

Таким чином, 8-ма теза категорично забороняє трансплітувати старовинну

народню пісню не тільки щодо змісту, а й до форми, констатуючи, що й форма захоче в собі ворожу нам ідеологію. От тут-то й мусимо запитати т. Полфьорова: а що собою являють „найудосконаліші технічні форми сучасності“? Яка дійсність створила їх? Чи не творила їх та доба, що більш ворожа пролетаріатові, аніж усяка інша? Полфьоров повинен дати позитивну відповідь. А раз так, то він мусить зробити й належний висновок, погоджений з 8-ою тезою: обробка музичної сучасності методом „найудосконаліших технічних форм сучасності“ є відродження поглядів, не сумісних з нашим матеріалістичним світоглядом“.

Висновки: Четверта теза вважає трансплітацію форми можливою й потрібною, як пристосування готових надбань до змісту наступної доби.

Восьма теза забороняє музичну сучасність вливати в форму старовинної пісні.

Четверта теза забороняє трансплітацію змісту,—сьома дозволяє його брати з тим, щоб одягти його в найудосконаліші форми сучасності.

Восьма теза говорить, що форма заховає відповідну добі ідеологію, і тому слід її звиряти з нашим матеріалістичним світоглядом: коли форма суперечить йому—її слід відкинути.

Якщо всі від'ємні твердження Полфьорова визнати за правдиві, то слід усе музичне надбання віддати до музею „як документальний музично-етнографічний сучасний музейний матеріал“.

Коли прийняти всі додатні твердження—слід народню пісню використовувати й змістом і формою, себто — бабуся залишилась з розбитими ночвами, а гра в марксієвську аналізу полишилась збоку, як витребеньки вередливої баби.

Так воно й повинно було трапитись, коли людина, вхопившись за будь-яке марксієвське твердження (в даному разі твердження К. Квітки про масову пісню), робить з неї догму замість діалектичної аналізу того матеріалу, якого це твердження стосується.

Користуючись словами К. Квітки, т. Полфьоров у 2-й та 3-й тезах зробив

трансплантацію в аналізі народньої пісні відомої марксістської думки про будь-який ідейний твір-вчинок, що ним учень п'ятої групи міг би викликати задоволення вчителя. Але далі змагань за славу з таким учнем т. Полфьоров не пішов, бо 4-ою, 5-ою, 6-ою, 7-ою й 8-ою тезами він створює лабіринт, з якого якщо й трудно виплутатись, то хіба самому т. Полфьорову. Кінцевий додаток знову може зробити честь учневі п'ятої групи, але, як ми побачимо далі, додаток іде проти його автора.

В чим річ? Навіщо писав Полфьоров свої тези? Він очевидно намагався встановити належне ставлення до народньої старовинної пісні й показати шлях творення нової масової пісні. Але він не досягає ані того, ані другого.

Поперше: що це за старовинна народня пісня? Чи це взагалі дожовтнева народня пісня? Чи це історична, козацька, чумацька, некрутська й інша побутова пісня? Коли говорити, що кожна пісня є витвір певної доби, то аналізуючи пісню, потрібно називати добу, до якої ця пісня відноситься. Отже, у т. Полфьорова вираз „старовинна народня пісня“ є обивательський вираз, що закриває всякий шлях до її аналізу й примушує розуміти під ним будь-яку народню пісню.

Подруге: т. Полфьоров вважає старовинну народню пісню витвором назавше вмерлої доби, ворожої нашій сучасності. Цим т. Полфьоров виявляє свій метафізичний підхід до розуміння історичного процесу. За т. Полфьоровим виходить так, що була одна доба в історії, що дожила до своєї природної чи неприродної смерті і сконала разом з усією культурою і в тім числі з своєю масовою піснею. Потім постає нова доба, що передає до музею культурне надбання старої доби й починає потім будувати свою культуру, а разом з тим і свою масову пісню. Нашій новій добі, добі диктатури пролетаріату, і хотів прислужитись Полфьоров у зазначеному напрямкові, себто в будованні нової масової пісні. Але заплутався в порадах щодо використання „музейного матеріалу назавше вмерлої доби“. І це цілком природно, бо не можна брати на себе роль проводиря, коли сам не бачиш стежки перед очима. А для т. Полфьорова стежка історичного

розвитку зовсім темна, бо він, не розуміючись взагалі в історичному процесі, не розуміється разом з тим ні на старій, ні на сучасній добі. От якби т. Полфьоров спробував з'ясувати собі: а як постає нова доба? Звідки вона береться? Якби він розумів, що нова доба є якісне оформлення революційних сил старої доби—то він цим самим став би на шлях правдивого розуміння старовинної народньої пісні й проблем творення сучасного масового співу.

Як диктатура пролетаріату являє собою перемогу пролетаріату вкупі з селянською біднотою й середняком над силами старого суспільства, себто буржуазії вкупі з панством, духовенством, бюрократією й куркульнею—так і пролетарський масовий спів повинен з'явитись як вихід на арену широкого розвитку тих співів, які співав пролетаріат і вся пригноблена працююча маса в умовах старого буржуазно-панського ладу. А що це так, то про це вже давно сказав Ленін з властивою йому ясністю й категоричністю: „Пролетарська культура не є проява, не являється вигадкою людей, що зують себе спеціалістами пролетарської культури. Це все дурниця.

Пролетарська культура повинна з'явитись закономірним розвитком тих знань, що їх людство виробило під ярмом капіталістичного суспільства, панського суспільства, бюрократичного суспільства“ (Ленін „Сочинения“ т. XXX. ГИЗ, 1928 г., стр. 387). Нічого іншого з цих слів Леніна не випливає, коли їх прикласти до проблем сучасного масового співу, як необхідність критичної переробки старовинної масової пісні для потреб сучасної доби. Хто відмовляється від цієї праці, той відривається від фактичного сучасного масового співу, а разом з тим і від мас, і ніякісного масового масового співу він не створить.

Потрете: т. Полфьоров зовсім забуває про високу художність старовинної народньої пісні. Він побачив небезпеку в її ідеологічній невтриманості, але не помітив, що ця ідеологічна невтрима-

ність, якщо й жадлива чим, так саме тим, що вона одягнена в привабливу форму. т. Полфьоров дуже легко вагає, коли гадає, що можна легко виставити конкурента проти народньої пісні. Крім того, він забуває про Луначарського, який вважає касування дожовтневого мистецтва за самообкрадання (Луначарський: „Історія західно-європейської літератури“, ДВУ, 1926 р., стор. 28—29).

т. Полфьоров боїться неонародництва, як ідейно шкідливої течії. Але сам він, нехтуючи старовинною народньою піс-

нею, її трудовими елементами, її художньою красою, оголошуючи касування старовинної народньої пісні—цим Полфьоров розв'язує розвиток народництва самого гіршого гатунку.

В масовому співі за таким недбальством з боку марксистської критики починають ширитись справжні просвітанські тенденції, яким аж ніяк не страшні мрії т. Полфьорова, бодай і „одягнені в найудосконаліші форми сучасності“.

А. Вадимів

(друкується в порядку обговорення)

## ЧИМ НАС ГОДУЮТЬ

Є старий анекдот. У пересувному балагані („музеї“) демонстратор, показуючи якусь чорну пляшечку, каже: „А оце—Єгипетська тьма“. Старі баби із жахом хрестяться, а коли один з глядачів обурюється таким шахрайством, демонстратор спокійно промовляє: „Ви, громадянине, коли розумієтеся на цьому, то проходите, бо це—для простого народу“.

Чи не з таких „демонстраторів“ і декотрі мандрівні концертні, „Харківські“ (як вони себе пишно іменують) групи, що приїжджають до нас на Донбас і показують „простому народові“ замість справжньої музики „єгипетську тьму“.

Ось, наприклад, — гастролі „Харківського вокального квартету у складі Гонюшина, Ткаченка, Єрмолаєва та Державина за участю відомої співачки Ол. Рафальської“.

Після добрих концертів, як „Вечір української культури“ групи з лектором Полфьоровим, як концерт Укр. Вокального Ансамблю (УКВА) й ін. почули ми звичайнісіньке шаблонне виконання й зужитковані голоси (де в кого вже в'стане старчеського спадання). А програм... У нашому вечорі серед революційних творів заспівано було елейної „України“, шовіністично-плаксивого Давидовського, а в другому концерті—„сучасний“ твір Воротнікова— „Вечерній звон, як много дум наводіт он“. Прикро було слухати, коли звуки цієї солодкої міщанської пісні (поряд із „Ленінським заповітом“ Ступницького,

„Італійською революційною“ Верьовки) брели в стінах залі пролетарського Палацу Культури.

Нічого крім тривіальних „інтимних пісень“ не дала й „відома“ Рафальська.

А ось і другий приклад. Передо мною — „відкрита бандероля“ реклямного характеру (мабуть не малим тиражем).

Після пишного штампу:

„Северо-Кавказской Краевой художественно-показательной Капеллы под управлением И. Ф. Коваленка“

Іде такий „прейс-курант“:

„Хоровые №№ в обработке дирижера... И. Ф. Коваленко:

1. „Волжская“ соло и хор—60 коп. (чи не „Сирень“ часом? М. Д.).
2. „Хорошо тебе калина“ соло и хор—60 коп.
3. „Спи моя девочка“ дуэт с хором—1 руб.
4. „Я видел березку“ соло и хор—60 к.
5. „Ночью в поле“ мужской хор—50 к.
6. „Глухой тайгой“ „ „ 50 к.
7. „1903 год“ комплекс (?! М. Д.)—1 р.

Все №№ доступні к исполнению клубными хорами. В концертах капеллы по Сев. Кав. краю пользовались исключительным успехом“.

Є такі люди добрі, що за „культуру“ робітництва дбають... Кажуть, що Коваленко—гарний диригент, але твори його нам, певно, їхнім змістом не підходять, бо ми стараємось йти вже в ногу з загальним ходом розвитку соціалізму, а не співать про „девочек“ та „березки“.

На жаль не всі керівники розбираються, що і як співати. Є ще такі

місяця, де не читають і журналу „Музика-Масам“, в якому завжди можна найти пораду на те чи інше питання у хоровій справі. Ясно, коли в такий „ведмежий куток“ попадає отака „реклама“,—ми не гарантовані від того, що десь у клубі й залунає „Спи моя дівочка“ або інший „комплекс“.

Треба заборонити таку продукцію „художньо-показових“ капелъ чи „Харківських“ ансамблів на території Ук-

раїни, а Вищому музичному комітетові, раз на завжди, сказати своє владне слово, щоб такою макулатурою на Україні не пахло й тим огородити від спокуси „малих цих“, що сидять по віддалених заводах, копальнях і селах та несуть музику в робоче-селянські маси.

Досить уже з нас „Давидовських“ та „Хатніх авторів“ самореклямців.

Горлівка  
на Донбасі.

Микола Джеря

## ВІДОЗВА ВСЕНАРОДНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ПРИ ВУАН

У складі Всенародної Бібліотеки України при Всеукраїнській Академії Наук утворено новий „Музичний відділ“, завдання якого—стати за головне нотосховище України, бути за головну базу для студій українських учених у галузі музикознавства, служити за одне з знарядь поширення музичної культури серед широких мас працюючого люду України. При ньому закладено також історично-музичний музей.

Базато цінного й потрібного матеріалу, що міг би поповнити фонди музичного відділу бібліотеки та музичного при ньому музею, порозкидано по різних кутках нашої країни. Майже в кожному помешканні є ноти, музичні книжки, журнали тощо, іноді цілком непотрібні. Тимчасом весь такий матеріал може придатися для наукової роботи, може бути належно використаний у бібліотеці.

Тому бібліотека звертається до установ, організацій і окремих громадян з проханням жертвувати:

а) нотні рукописи (твори, записи народніх пісень, колядок, псалмів, дум тощо), рукописні музичні трактати, статті, листування музичних діячів та ін.;

б) нотні стародруки, старі музичні підручники, книжки, журнали, газетні вирізки і т. д.;

в) взагалі всякі ноти та книжки й журнали з муз. питань усіма мовами; старовинні музичні інструменти (хоча б і попсовані) всіх народів та приладдя до них;

д) портрети й автографи музичних діячів, фотографії окремих музик і цілих музичних організацій і груп, афіші та програми вистав з музикою і концертів, реліквії музичних діячів та інше.

Всенародна Бібліотека України була б також вдячна і за всякі відомості про те, де можна роздобути зазначені вище матеріали.

Пожертви, повідомлення та пропозиції продати ноти чи книжки Бібліотека просить надсилати на її адресу: Київ, вул. Шевченка, 14. Всенародній Бібліотеці України. Пересилка пакунків поштою на адресу Бібліотеки, на підставі постанови Уряду (Зб. уз. та розп. уряду УСРР. 1923, № 8)—безплатна.

За директора ВБУ Пастернак

Заз. Муз. Від. О. Дзбанівський

Учений секретар М. Іванченко

В м. Харкові заснувалося масове робітниче музичне товариство „Музика Мас“, що має незабаром перетворитися у всеукраїнську пролетарську організацію, яка стане на чолі масового муз.-громадського руху на Україні, як частини соціалістичного музично-культурного процесу. Зв'яжіться в цій справі з оргбюром т-ва (Харків, НКО, Голові Оргбюра т-ва „Музика Мас“ т. Васютинському).

# МАТЕРІАЛИ САМООСВІТИ

## НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

### Стаття 5-та

Ознайомимось тепер з музичними „метрами“ або розмірами, в яких пишеться такти всякого музичного твору. Річ у тім, що музична мова ллється у „часі“ так само, як у словесній мові вірші. І те, що в поезії ми зовемо „стопою“ віршу, в музичній мові зветься „тактом“ того чи іншого розміру, що його вибрав автор для даної п'єси. Наколи до цього ми мали діло лише з цілими тактами, що складаються з чотирьох чверткових часток (позначаються в ключі 4/4 або спеціальним знаком, поданим на мал. 1-му а, то тепер вивчимо такти, що розміром менші за 4/4 або, навпаки, — більші.

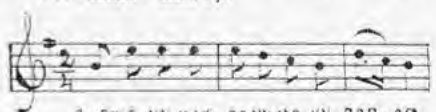
Всі розміри, що їх застосовують в музиці, поділяються, перш за все, на прості та складні. І ті й другі являють собою або двочастковий склад (метр) або тричастковий, або мішаний (несиметричний).

Звичайний двочастковий метр дається нам: 1) часто вживаним розміром 2/4 (дві четвртні частки в такті) з рахунком на „раз“—перша чвертка, на „два“—друга, 2) значно рідше вживаним розміром 2/2 (інакше визначення в ключі див. на мал. 1б)—дві половинні ноти в такті, як і в „цілому“ такті, але з рахунком на „раз“—перша половинна, на „два“—друга половинна, 3) зовсім рідко здибуваним розміром 2/1 (майже виключно в старовинних творах Заходу)—дві цілі ноти в такті з тим же рахунком. Цей розмір в ключі позначається знаком 2 або показаним на мал. 1 в (розрізане коло).

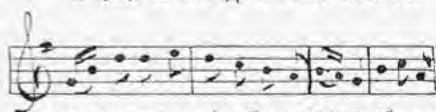
Таким прямокутником, як поданий на мал. 1 г, позначається нота, що заповнює весь такт 2/1 (дорівнюється двом цілим нотам).

На слух ми сприймаємо розміри 2/2 і 2/1, як 2/4 в збільшенні. Таким чином, для слуху зовсім однаково, який знаменник дробу визначений у розмірі (2/1, 2/2, 2/4, 2/8, 2/16 і т. д.), а важливий є лише чисельник—2, що визначає дві тактові частки, що підлягають головному рахункові. Тут же засвоїмо дуже важливе положення: перша частка вважається у всякому розмірі за головну, сильну, важку долю (звичайно, ми говоримо—„сильний час“), а друга—за слабу („слабкий час“). Сильні частки можуть мати знакаголосу сили—акцент (<), але здебільшого ми повинні просто пам'ятати про право сильної частки на цей акцент і без позначення цього акценту на нотонасї.

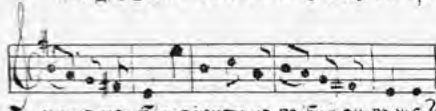
Візьмемо для метричної аналізи пісню (із збірки нар. укр. пісень Д. Ревуцького „Золоті ключі“ вып. 1.):



А ВЖЕ ЧУ-МА-Н ДО-ЧУ-МА-НУ ВАР-СЯ

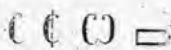


ПРО-ДАВ-ШТА-НИ ТАЙ У БО-НИ ВЗЯВ-СЯ ОЙТИ-ЧУ-



- МА-ЧЕ, НЕ- БО-ЖЕ ЧОМТИ НЕ РО-БИШ-ЯК ГО-ЖЕ?

Мал. 1.



а б в г  
4/4 2/2 2/1

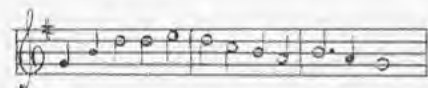
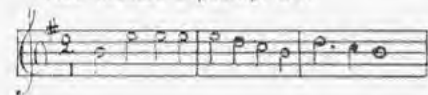
Знаки  
розмірів.



Цю ж мелодію можна написати в розмірі 2/2 і тоді маємо новий вид (не для голосу, а для слуху\*):



Або інакше в розмірі 2/1:



За такого подвійного або четвертного збільшення або, навпаки, зменшення розміру ми маємо на меті надати того чи іншого характеру виконанню. А саме, написане в збільшеному розмірі мусимо уявляти в ширшому, помірнішому рухові, і, навпаки, написане в зменшеному розмірі звичайно виконується в жвавішому темпі.

Тепер надамо цій мелодії цілком правильне щодо метричного змісту, відображення й позначимо при цьому сильні частки. Матимемо слідує, так зване, групування нот:



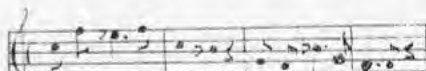
Як бачимо, в правильному групуванні нот зв'язуються в одну групу всі дрібні ділення, на які поділяється нарізно так сильна доля такту, як і слаба. Оскільки є важливе правильне групування нот, ми побачимо далі при зіставленні двучасткового розміру з тричастковим.

Звичайний тричастковий метр дає нам 4 розміри, яких найбільше вживається: перший—3/2 (рахунок на „раз"—перша половинна частка, на „два"—друга, на „три"—третья); другий—3/4 (з тим же рахунком по четверткових частках); третій—3/8 (з рахунком по восьмих частках); четвертий—3/16 (з рахунком по шістнадцятих частках).

На слух, зрозуміло, ми й тут сприймаємо ці метри, як один і той же самий розмір (приміром 3/4), а чисельник дробу показує, що в такті маємо першу сильну частку, а за нею дві слабкі частки. Для прикладу візьмемо старовинну „веснянку". Звичайно її пишуть в розмірі 3/4:



БЛАГО СЛОВО, МАТИ, ВЕСНУ ЗАКЛИКАТИ



ВЕСНУ ЗАКЛИКАТИ ЗИМУ ПРОВОЖАТИ

В розмірі 3/8 при правильному групуванні дрібних часток, вона буде мати такий зменшений вигляд:



в розмірі 3/2:



\*) В цьому прикладі на кліше в знакові розміру не вийшла вертикальна лінія.

в розмірі 3/16:



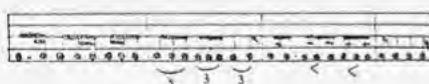
Для вправ пропонуємо читачам проробити подібне зменшення й збільшення розміру з піснями: „Женчик-бренчик“ (Леонтовича, Зб. I, 20), — „Ой, не світи, місяченьку“ (Лисенка, Зб. II, 38), — „Ой, зійди, зійди“ (Лисенко, Зб. II, 34).

Правильне метричне згрупування нот звичайних розмірів дає нам, приміром, такі фігури:

в розмірі 2/4:



в розмірі 3/4:



в розмірі 3/16:



в розмірі 3/8:



Те писання нот, яке ми бачимо у всякій вокальній партії, має свою форму, а саме: зв'язують ребром тривалості (або лігою) нот, що приходяться на один склад тексту, а решту нот, що приходяться на окремі склади, пишеться, як звичайно, окремо (вісімки, шіснадцятки і т. д.) — з гачками, а не з ребрами тривалості. У цьому напрямі читачі також можуть проробити цікаві вправи, а саме, писемно проредувати низку вокальних мелодій або навіть збірку пісень, записавши всі ці пісні в зв'язній метричній груповці, як це зроблено вище з піснею „Ой, вже чумак“. При цьому слід пам'ятати лише одне: око наше повинно чітко побачити при правильнім групуванні початок кожної тактової частки, згрупованої окремо від сусідніх часток (не можна, наприклад, у 3/4 подавати ритмічний рисунок, як нижче на мал.



2-му а, бо в цьому розмірі, щоб мати звуки указаной потрібної тривалості слід писати, як на малюнку 2-му б.

Л. Лісовський.

**Зміцнюймо зміцну робітничої класи з селянством, проводячи роботу коло колективізації села, зміцнюючи колгоспи та підносячи їх на вищий ступінь соціалістичного господарства!**

## НАРИСИ З МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ<sup>1</sup>.

Хто не знає свого знаряддя, той ні в якому разі не зможе його правильно вживати і ще менше може навчити такого вживання (Штайнгаузен, „Основи техніки гри на роялі“).

Основне завдання в ряді моїх нарисів є аналіза моментів, що з них створено процес опанування музичного інструменту.

І педагог, і учні, що охочі самостійно опанувати інструмент, знайдуть в них те, що полегшує засвоєння, допомагає відшукати загальний принцип, на підставі якого учень зможе самостійно розікласти й застосувати до своєї індивідуальності те, що часто нав'язує нечуйний педагог та школа в порядку доконечної потреби.

### I. Що таке музика—виконавець

— Музика, — відповісте ви, — є людина, що опанувала досконало інструмент. Орудувати інструментом, це визначає набути низку навичок, що перейшли в комплекс (сукупність) почасти свідомих, почасти несвідомих рухів. Досконалий „цілеспрямований“ комплекс навичок визначає обсяг технічних можливостей орудувати інструментом.

Беручи за одиницю нормально розвиненого учня, з наявністю основних моментів, що визначають ритмічно-слухові дані його, я розподіляю набування навичок на три яскраво виявлені лінії.

1) Лінія м'язево-моторних навичок (механіка, координація, примітивна „денервация м'язів“<sup>2</sup>).

2) Лінія психо-моторних навичок: локалізація нотних знаків на шийці (грифі) або клявіатурі, аплікатура (ліва рука), штрих (права рука), примітивний нюанс (динамічний і агогічний), ритмічний акцент, темп.

3) Лінія емотивно-інтелектуальних моментів складнішого нюансу: а) метричний акцент та патетичний (Див. Люсі—„Теорія музикального

вираження“), почуття періоду, цезури, округленість речення. б) Почуття стилю, змісту й характеру, гнучкість загальної, індивідуальної інтерпретації.

Відповідно до трьох ліній навичок я подаю таблиці випробування (мова йде переважно про віолончелю).

### II. Як випробовують у муз. школах

До цього часу момент іспиту, що обіймав нервово-м'язову та мозкову пристосованість учнів, проводили в школах (не кажучи вже про приватних педагогів) надто примітивно.

Звичайно обмежувались випробуванням слуху (голосова імітація, підвищення, зниження, мінор, мажор) й ритмічного чуття. Далі педагог оглядав, часто поверхово, руку і, якщо учень пристойно, на його думку, загравав, зараховував його до лав багатьох, засуджених на важку й туманну для них путь опанування інструментом. І часто за час перебування в музично-шкільних закладах, учні зневірялися, а, закінчивши муз.-проф. школу, учень не міг продовжувати дальшого удосконалення, бо рука його нездатна була до октавної техніки.

Учень хотів працювати, але, не маючи природнього нахилу до інструменту, губився в нетрях непереможних труднощів.

Звичайно, на підставі пропонованих від мене таблиць випробовування за трьома видами навичок, з'ясувати на 100% майбутнє учня не можна, але вживання їх дає можливість педагогові назавжди визначити структуру рефлексорно-м'язевої сприйнятливості учневої і на підставі цього розвивати в його індивідуальності, як каже Прокоф'єв: „целесообразный и целеустремленный процесс приспособления к инструменту“.

### III. Доконечна потреба випробовування

Дуже дивно, чому до музики й музик в шкільних закладах ставляться не так серйозно, як до учнів інших галузів (актор, шофер, авіатор і т. ін.).

Адже, віддається музиці визначає працювати в певного роду фахові, що відіграє в трудовому організмі республіки таку ж роль, як і ряд інших фахів.

<sup>1</sup>. Стосується викладачів гри на віолончелі, але має багато моментів, що їх можна застосувати до гри на інших інструментах.

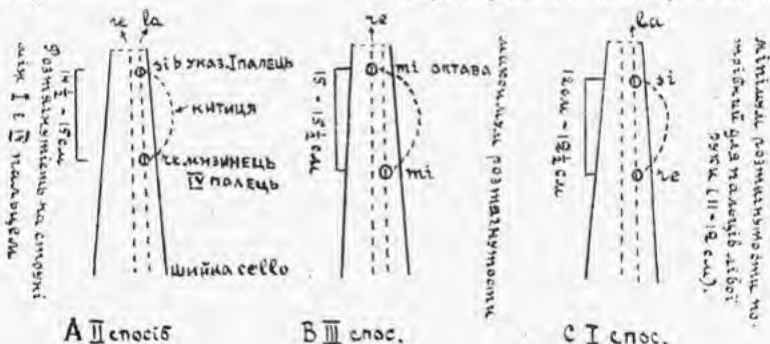
<sup>2</sup>. Виняти доволі доходить пасивного стану м'язів.

і коли людина, що віддає себе першому ліпшому фахові, повинна пройти низку випробувань, то учень, що віддає себе музиці, цій найскладнішій професії, що вимагає особливої організації, — і поготів повинен пройти низку випробувань, що визначають його нервово-м'язеві та емоційно-інтелектуальні нахили.

#### IV. Таблиці випробувань

Випробовування в напрямку м'язово-моторних навичок в застосуванні до учня: початківця (що має, як я вже казав, слухові й ритмічні дані):

1) Момент, що визначає спроможність лівої руки щодо максимальної розтяжності між указовим пальцем та мизинцем (для першої позиції та октави див. мал. 1):



Мал. 1.

а) Великий палець підчас спроби великий.

б) Педагог шипком перевіряє зазначені звуки одночасно взяті указовим пальцем та мизинцем на шийці.

в) Допомогає, якщо учень сам не зможе, направити пальці й дати потрібне становище китиці руки, бере на увагу швидкість учневої пристосованості.

**Висновок.** Якщо аж ніяк не можна дійти на меншурі шийки відповідної до руки розтяжності в пропорціях зазначених вище (мінімум для повної шийки й

нормальної руки 11-12 см., мал. 1 с.), то ясно, що розвиток лівої руки майже непридатний, щоб грати на віолончелі.

2) Момент, денервації, що визначає вміння учня довільно доходити пасивного стану м'язів, так лівої, як і правої руки (плече, передпліччя, китиця).

На даному випробуванні я зупинюся докладніше, бо воно є один з важливих моментів, що визначають розвиток техніки.

#### Спосіб лікаря Лямотседжа

Ви просите об'єкт спокійно сісти, покласти на випростаний указовий палець лівої руки китицю правої так, щоб остання спиралася всією своєю вагою на палець лівої руки. За командою „три“ випробовуваний повинен прийняти паль-

ця лівої руки, і права, утративши підпору, повинна безпомічно впасти на коліно; якщо ж у правій руці не було квалітети (пасивності), вона повагом упаде або залишиться в повітрі. Спробу треба проробити кілька разів, відмінюючи її так:

а) просите покласти вам на руку китицю учневої руки, потім починаєте повагом підкидати її, якщо вона падатиме як нежива річ, то мети досягнуто: пасивність є.

б) береє передпліччя правої чи лівої руки, просите послабити м'язи китиці, яка повинна безпомічно повис-

нути. Коли ви починаєте стріпувати передпліччя, китиця повинна теліпатися, як' нежива річ, прив'язана до передпліччя.

в) учень сам бере лівою рукою передпліччя правої й струхує його (китиця робить ті ж неживі рухи).

г) береде плечеву кістку правої або лівої руки учня; китиця й передпліччя повинні бути пасивні й теліпатися в ліктьових і промінево-зап'ясткових суглобах.

д) учень нахилляє корпус уперед, послаблює плечеві м'язи: обидві руки безпомічно висунуто простопадно до земної поверхні.

Якщо учень нездатний виконати зазначене випробовування в пасивності, педагог повинен довести до нервової системи й мозку відчуття пасивності м'язів. Експериментатор повинен намітити в позі учня точку, що на неї спираються, припустимо, м'язи рук, а потім швидким рухом позбавити його підпори. Підперта раніше рука впаде й дасть досліджуваному уяву повної пасивності м'язів. Проводячи спробу, треба стежити за мімікою експериментованого.

Показове є те, що коли ви описуєте стан безживно-послабленого моменту в м'язах, міміка учня, що дарма силкується викликати пасивність, виявляє риси, властиві моментам загальної втоми й неврастеничної кволости (уявлення кволости й бажання виконати її, що натрапляє на неслухняність м'язів, ыкликає таку міміку). Мені часто доводилось спостерігати хворобливо-напружене обличчя музикантів з неприродньо-напруженою вібрацією (стосується до смичкових інструментів). Аналіза цих явищ зайвий раз підкреслює значення м'язевої координації і щільний зв'язок останньої із загальною нервово-психічною конструкцією (про ці моменти говоритимемо окремо).

**Висновок.** Уміння досягти пасивного стану м'язів простопропорційно рефлекторно-м'язевій пристосованості учня.

Людина позбавлена такої здібності хай не береться орудувати інструментом доти, доки не виховає в собі м'язеве почуття, а виховати його тільки на інструменті без відповідного тренажу дуже тяжко.

3) Момент, що визначає здібність учня до м'язевої координації в розумінні незалежності рухів правої та лівої руки (для смичкових інструментів).

Ви просите учня рухати правою рукою (передпліччям особливо) в площині руху смичка по віолончелі. Зігнувши ліву руку в ліктьовому суглобі так, щоб китиця опинилась нарівні поріжки шийки віолончелі (коли музикант сидить), просите повернути долоню в середину; тоді великий палець буде повернутий до обличчя; далі пропонуєте одночасно з вищезазначеним рухом правої руки робити коливальні рухи китиці лівої руки до себе й від себе.



Мал. 2

**Висновок.** Спосіб визначає незалежність рухів рук та нахил до природньо-вільної вібрації (на віолончелі).

4) Випробовування, що визначає гнучкість нігтевої фаланги пальців лівої руки. Момент, що має величезне значення в чутливій і природній вібрації.

Експериментатор пропонує учневі привести в рух тільки третину (нігтеву фалангу) пальця, спочатку вказового, а далі й інших. Якщо учень не може

зігнути пальця в третій фаланзі самостійно, то можна притримати сугавець, що сполучає другу та першу фалангу пальця.

**Висновок.** Механічна гнучкість вібрації просто пропорційна рухливості суглобів у фалангах пальців лівої руки.

Гіпотетична побудова Б. А. Струве<sup>4</sup> про залежність тону та вібрації від чутливості пальцевих подушечок безперечно

має ґрунт, бо пальцеві подушечки є контакт, що сполучає психіку з інструментом через нервово-м'язеве відчуття (Штайнгаузен).

Струве визначає чутливість пальцевої подушечки за допомогою низки уколів циркуля, поволі розсуваючи його ніжки.

Чутливість пальцевої подушечки обернено-пропорційна до відданого віддалення між вістрями циркуля.

(Далі буде) Г. Чубинський

## СУЧАСНА СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА

Стаття 4-а

### ГРУПА ГОБОЇВ (ОВОЄ)

Гобой то — дерев'яний духовий інструмент скідного походження (замр, зурна), а за іншою версією — винайдений у Франції. В Європі з'явився в ХУ ст. за доби напруженої боротьби торговельної буржуазії проти феодалів, як новий „не аристократичний“ інструмент (за які вважали струнні інструменти). Насадок свирілі (сопілки) — старовинного музичного інструменту, який складався з двох рурочок з дерева або з деревової кори, гобой являє собою конічну рурку з дірочками й клапанами, яких буває 9—14 і більше, в залежності від конструкції. Це — язичковий інструмент з подвійним язичком, зробленим з двох щільно складених плястинок. Гобой — інструмент нетранспонуючий, цебто, ноти звучать так, як написано в партії і пишуться в скрипковому ключі. Обсяг гобоя від „сі“ малої октави до „ля-бемоль“ третьої (в гобоях французьких фабрик — від „сі бемоль“ малої октави).

Гобой має характерний гукавий звук, що виділяє його з поміж інших інструментів. Часто вживається як сольний інструмент у музичній спонійного пасторального характеру. Рухливість його менша за флейту, але це не заважає композиторам писати для нього технічно складні партії. Низький регістр гобою сильною звучності але до деякої міри грубий, вживається порівняно рідко. Середній регістр і частина високого найбільш зручні для солю. Найвищі ноти галасливі й пронизливі. В симфонічній оркестрі звичайно буває 2 або 3 гобоя, які відіграють найрізноманітнішу роль. Окрім сольних місць вони часто грають роллю гармонії, витриманих нот і підвожуючого голосу. Часто грають у унісон із сурмою через деяку подібність тембрів (у Чайковського). За новітніх часів вживають часто, так звані, сурдини, що являє собою або ковпачок або хусточку, які вкладають в розтруб гобоя, щоб заглушити звук. Багато прикладів влучного вживання гобоя можна знайти так у класиків (Гайдн, Бетховен), як і в російських композиторів (Чайковський, Р.-Корсаков, Стравинський).

<sup>3</sup> Див. „Вибрація на смичкових інструментах“ Б. А. Струве. Ленінград 1926 р.

### ВИДОВІ ГОБОЇ

#### Малий гобой (Oboe piccolo)

Останніми часами вживають малий гобой, у всьому подібний до звичайного, але з більш високим звучанням. Малий гобой — інструмент транспонуючий, звучить на кварту вище написаного. Обсяг від „фа“ першої октави до „сі-бемоль“ третьої.

#### Oboe d'amore

Транспонуючий інструмент, що на ньому можна брати нижчі ніж у звичайного гобоя звуки, звучить на терцію нижче за написане. Обсяг — той же, що й у звичайного гобоя. Вживається композитором Р. Штравсом.

#### Англіський ріжок (Corno inglese)

Транспонуючий інструмент трохи більший за звичайний гобой. Звучить на квінту нижче написаного. Обсяг звуку від „мі“ малої октави до „сі“ бемоль другої. Англіський ріжок ще менш рухливий ніж гобой. Має тямний меланхолійний тембр. Вживається здебільшого для сольних місць (у Римського-Корсакова, Іпполітова-Іванова). У симфонічній оркестрі переважно буває один ріжок.

#### Басовий гобой (Heckelphohn)

Винайдений лише останнім часом. Звучить на октаву нижче звичайного гобоя. Зустрічається в деяких творах Р. Штрауса.

### ГРУПА КЛЯРНЕТІВ

#### Звичайний клярнет (Clarinetto)

Зростання й змінення класи буржуазії висунуло в протіву музичному містеству феодалної класи, характерними ознаками якого був поліфонічний (багатоголосний) стиль та релігійний зміст музики, своє музичне містецтво. Це був мелодичний стиль, проста гармонічна фактура, перевага сольного співу, сольних інструментів і оспівування побутово-ліричних тем, чим могли втішатися себе буржуа не лише в прилюдних місцях, а і вдома.

За цих умов виникла потреба використовувати народні інструменти для потреб т. зв. художньої або культурної (яку створювали ком-



позитори, а не маси) музики. Так було винайдено і кларнет.

Це дерев'яний духовий інструмент, що походить із старовинної французької свирілі. Перетворив цю свирілі в інструмент, що його знаємо як кларнет, Йоганн Деннер з Нюрнбергу (Німеччина) 1690 р. Після того кларнет починають широко вживати, як сольний та оркестровий інструмент.

Вживати його почали XVIII ст. за доби розквіту „освіченої“ монархії, представники якої культивували при дворах оперну музику як пишне видовище, що підносило їхній престиж. Саме тоді починається захоплення віртуозністю, як зовнішнім блиском та ефектністю. Кларнет, що дав великі можливості для віртуоза, з'явився дуже до речі в цю добу.

Кларнет дістав свою назву через велику подібність горішніх звуків його до звуків маленької сурми (Clarinetto). Він має форму циліндричної рурки, нижня відтулина якої закінчується невеликим розтрубом. У другу, верхню відтулину дують через мундштук у формі утлого циліндру з пластинкою (язичком). Кларнет має сім дріточок і 16-17 клапанів. Роблять його у різних строях, а саме: у С, В і А. Кларнет і в С, —нетранспонуючий інструмент і вживають його дуже рідко через пронизливий звук. Кларнет і в В та і в А —інструменти транспонуючі, а саме: ноти на кларнеті і в В звучать на велику секунду нижче написаного, а ноти на кларнеті і в А на малу терцію нижче написаного. Цикл кларнетів вживають найбільше, при чому кларнет і в В вживають для строїв з бемолями, а кларнет і в А —для строїв з діззами. Коли в'єсе доводиться переходити із строїв з великою кількістю бемолів до строїв з великою кількістю дізів або навпаки, то під час виконання дають достатній довжину паузу для переміни кларнета одного строю на другий і пишуть під партією в даному місці слово „muta“ дебо „переміни“ (приміром „muta in A“, значить „переміни кларнет і в В на кларнет і в А“).

Партія і в В відзначається числом знаків у ключі від головної тональності твору на два, а і в А на три знаки. Однакові знаки віднімають, різні —складають. Наприклад, коли твір написано в „ре мажорі“, тобто, він має 2 дізми в ключі, то партію кларнета і в А буде написано в „фа мажорі“ (один бемоль в ключі. Два дізми —один бемоль в ключі —три знаки). Ноти пишуть у скрипковому ключі. Обсяг звучання кларнета і в А —від „до-діз“ малої октави до „ля“ третьої октави, а кларнета і в В —від „ре“ малої октави до „сі-бемоль“ третьої. Кларнети відрізняються також і тембром, а саме: кларнет і в С, як уже сказано вище, має різкий пронизливий і неприємний звук, кларнет і в А —м'який, ніжний тембр, кларнет і в В —чистий, чарівний тембр. Крім того кларнет і в В більше зручний для віртуозної гри. Загалом віртуозні можливості кларнета дуже великі. Йому доручають найрізноманітніші пасажі (гамообразні, розбиті акорди, трелі, стрибки й ін.). Нижній регістр кларнета, в достатній мірі сильний щодо звуку, має зловисний, тьмянний характер (соло кларнета на початку „V симфонії“ Чайковського), середній —слабший, але що вище, то звук свіжішає. Найвищі ноти мають різкий

пронизливий характер, дуже влучно використаний Стравінським у „Петрушці“ („Поводир з ведмедем“). Завдяки віртуозним можливостям кларнета, його здібності до чудового нюансування (на ньому легко дається чудове п'янісімо, чого не можна сказати про інші дерев'яні духові інструменти) кларнетові доручають в симфонічній оркестрі всілякі відповідальні партії. В симфонічній оркестрі буває два, а то й більше кларнетів.

## ВИДОВІ КЛАРНЕТИ

### Маленький кларнет (Clarinetto piccolo)

Транспонуючий інструмент. Буває в строї D для творів з діззми (звучить на велику секунду вище од написаного) і в строї Es для творів з бемолями (звучить на малу терцію вище написаного) іноді зустрічаємо кларнет і в А. Ці кларнети мають галасливий, пронизливий звук, через що їх майже до останнього часу вживали у військових оркестрах. Берліоз перший увів його в фінал своєї „Фантастичної симфонії“. Тепер його вживають дедалі частіше.

### Басетгорн або тенорово-альтовий кларнет (Corno di bassetto)

Дуже красивого тембру інструмент, що вживається головним чином у військових оркестрах. Моцарт завів його у свій „Реквієм“ і в оперу, але з того часу, в симфонічній оркестрі його ніхто не застосовував. Це —транспонуючий інструмент, настроений здебільшого в тоні „F“, зрідка „es“. Звучить на квінту нижче за написане. Обсяг звучання —від „фа“ малої октави до „фа“ другої. Ноти для нього пишеться в скрипковому ключі.

### Кларнет-бас (Clarinetto-basso)

Великий розміром кларнет, а тому і найменше зручний для віртуозної гри. Інструмент транспонуючий, переважно буває в строї і в В (для бемольних строїв) і далеко рідше в строї і в А (для дізних строїв). Партії для нього пишеться в скрипковому ключі або в басовому. В першому разі бас-кларнет і в В звучить на велику нону нижче за написання, а бас-кларнет і в А —на малу дециму нижче. У другому разі, кларнет і в В звучить на велику секунду, а кларнет і в А —на малу терцію нижче за написане. Обсяг кларнета баса і в В щодо звучання —від „сі бемоль“ контр-октави або від „до“ великої октави до „сі бемоль“ першої октави, а кл.-баса і в А —від „ля“ контр-октави до „ля“ першої октави (останні чотири низькі хроматичні ноти бувають не завжди).

Характер звуку бас-кларнета важкий, повний, особливо в нижньому регістрі. Переважно йому доручають сольні партії. В симфонічній оркестрі звичайно —один бас-кларнет (Чайковський „Манфред“).

### Кларнет контрабас (Clarinetto contrabasso)

Цей інструмент з'явився нещодавно. Він поширює обсяг кларнета-баса вниз. Це —великий, малорухливий інструмент. Вживає його Шенберг у своїх останніх творах.

В. Рибальченко.

## НОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Можливість застосувати новітні удосконалення в галузі видобуття музичних звуків що далі більше цікавить конструкторів музичних інструментів та музик виконавців.

Так, наприклад, за кордоном з'явилося чимало нових музичних інструментів, перше місце серед яких посідають механічні інструменти. Механічний рояль за кордоном є вже визнаним музичним інструментом, для якого композитори написали чимало творів. Вже винайдено механічний орган та скрипку. Великих успіхів досягнуто і в справі удосконалення таких музичних інструментів, як рояль та група смичкових: винайдено рояль з двома клавіатурами, чверттонний рояль, меццо-сопрано та баритонна скрипка, тощо. Значно поширилась за останній час і група джазінструментів.

Але найбільших успіхів досягнуто в галузі використання електрики для видобуття музичних звуків. Сім років тому російський інженер Термен демонстрував свій винахід—електроапарат, на якому можна видобувати чудесні звуки, подібні то на голос людини, то на звук смичкового інструменту. Цей інструмент, що мав назву „Терменвокс“, а концертах, організованих „Укрфілом“ прослухало багато трудящих України\*).

Цього року в Ленінграді було вперше продемонстровано два нові електроапарати: інструмент типу „Терменвокс“ — „радіофон“ інженера Я.наєва та „електромагнітний рояль“ піаніста Славинського.

В „радіофоні“ звук видобувається грою на грифові, що нагадує зменшену фортепіанову клавіатуру. Ця клавіатура дозволяє виконувати рухливі мелодії, складні пасажі тощо. Окремі ноти звучать чисто, по бажанню їх можна зв'язувати гілсандо. Невеликий розмір кля-

віатури дозволяє виконувати пасажі з нот, що стоять далеко одна від одної.

„Радіофон“ дозволяє виконувати п'єси в лютій тональності й використовувати чималу палітру тембрів. Звук нагадує звук „Терменвоксу“. Хити конструції „радіофону“ полягають у тому, що він легко розстроюється, а настройка—складна, складна й техніка гри на ньому.

„Електромузичний апарат“ Славинського належить до іншого типу інструментів. Він має замінити дуже поширені у нас і особливо за кордоном „Піанолі“, що видобувають звуки пневматичним\*\*\*) способом. Хіба піанол—відсутність запису нюансів, які треба передавати за допомогою спеціальних ричажків. Прибор Славинського одноразово з довжиною та висотою записує й силу звуку. Виконання записаного апаратом Славинського відбувається за допомогою електромагнітів, тому він точно передає динаміку гри піаніста.

Славинський після певних дослідів, розбив силу звучання ф-п. на сім ступнів. Це дає можливість переносити на ф-піану твір композитора в тому викиченому вигляді, як його собі мислить виконавець. Записується твір на паперовій стрічці, яку для цього викладають в апарат.

Другий молодий ленінградський винахідник Ш.а.п.о. робить спроби запису динаміки звуку за допомогою апарату, що складається на апарат Морзе. Цей апарат дає можливість записати висоту, довжину й силу звуку за допомогою крапок та рисок, а електромагнітним розлом Славинського ці записи можна виконати.

Отже, ми маємо підстави гадати, що композитор майбутнього буде записувати свої музичні твори крапками та рисками на звукопровідну стрічку, чим буде усунено важливу хибу сучасних нотаций—неможливість записати всі нюанси, а зокрема градацію звучності. **Ін.**

\*) Опис „Терменвоксу“ і розгляд перспектив його застосування та вжитку буде подано.

\*\*) За допомогою стисненого повітря.



Хор Бердянської школи ім. Ів. Франка

Хор існує вже скоро дев'ять років під керівництвом свого організатора Д. Полуляха (в центрі — в білому). Роботу ведеється плянково з молодших груп. Складається хор з учнів переважно 5—7 груп. В репертуарі твори Лисенка, Стеценка, Степового, Леонтовича, Богуславського, Вериківського, Верховинця, Козицького, Радзівського. Хор обслуговує і клуби та сельбуд (16 концертів на рік), брав участь у „Дні музики“. Добра проробка та дисципліна в виконанні репертуару дозволяють хорві виступати й без диригента. **К. Зінківський.**

# Музичного Життя

## МУЗИЧНА СПРАВА НА БІЛОРУСІ

По всіх республіках і краях, що виникли на згадку колишньої Російської імперії, цієї „тюрми народів“, йде гарячкове, повне творчого запалу й піднесення культурне будівництво. Досі пригнічені й загнані в підпілля царським режимом ці національності з перших днів Жовтневої Революції відроджують різні галузі свого культурно-мистецького життя, зокрема—музичного.

Не відстає в цьому й Радянська Білорусь, що чи не найбільше зазнала лиха за старих часів.

Основою, на якій твориться нині білоруська національна музика, є білоруські старовинні народні пісні. В цих піснях повно жалю, суму, безвідрадного плачу на тяжку долю й життя білоруса-селянина в ярні дідища.

„Ой, дуда, дуда вяр бовая,  
Личкам пераваязана.  
Чом яна ня грае,  
Чаму ня сьпявае?  
Бо голосу ня мае,  
Тому яна ня сьпявае“.

Так, вірно каже ця народня пісня. Не мала голосу дуда, не мав бо голосу білоруський нарід. Мовчали старовинні народні інструменти як ліра, цимбали, „жалейки“. Лірою користувався лише жебрак, що грав десь під тином.

Ось він, цей жебрак, такий схожий на українського лірника:

„У дожджык і в пагоду одно  
Лахмоцьце, што мае, атопкі  
взьдзявае,  
Дзьве торбы на плечі кладзе,  
Подвяжа вярровку і так на жаб-  
ровку  
Жабрак з своею лірай ідзе“...

„Жалейки“, ці прості дерев'яні дудочки, вживали пастушки, що, пасучи,

жалісливо награвали різних мельодій про ту ж тяжку долю селянської бідноти.

Так було раніш.

На народню музику, величезну її художню вартість і красу, звернули давно свою увагу різні композитори й етнографи. Збирати, записувати й гармонізувати білоруські народні пісні почато ще в 40-х р.р. минулого століття. Почав цю роботу А. Абрамовіч, а далі продовжують З. Радченко, Є. Романов, П. Шейн, П. Безсонів і др.

Серед цих збирачів видатне місце займає А. Гриневіч, який записав понад тисячу народніх пісень, видав кілька збірників.

Правда, ці записи мали більш фольклорний характер, пісні записувано як зразки усної поетичної творчості білорусів. Що ж до мельодій пісень, тут менше зроблено. Чимало пісень записано й гармонізовано тим же А. Гриневічем, Равенським, Анцевим, Чуркіним, Таравським, Янчуком, Прохоровим. Кілька пісень гармонізували композитори Сокальський, Танєєв, Гречанинів, Іполітов-Іванов, Нікольський, Аладов й ін.

Треба сказати, що розвиток білоруської музики йшов поруч з розвитком театру, якому потрібна була ця музика.

Значним стимулом досліджувати народню музику й пісню, а рівно творити на цій основі нові музичні твори, стало утворення студійного білоруського хору, що згодом (1928 р.) був перетворений в Білоруську Державну Капелю. Хор утворився ще року 1926 за ініціативою Інституту Білоруської Культури (нині це—Білоруська Академія Наук). Хор мав 74 співаки, але не було що співати. Народніх пісень було дуже мало гармонізованих. Тому НКО БСРР замовила руським композиторам, що знайоми були з білоруською народньою музикою, зобразити репертуар капелі.



Частина молодих композиторів ув'язує свою працю з роботою капелі (М. Анцов віддав до послуг капелі весь свій музичний доробок, читав лекції співакам про білоруську нар. пісню, М. Аладов деякий час навіть акомпанував капелі свої гармонізації, допомагав їх розучувати).

Так поволі капеля виросла й стала на чолі хорової справи Білорусі. Капеля дає концерт 1926 р. на Академічній конференції, 1927 р. на концерті, присвяченому 100 роковинам смерті Бетговена, бере участь в постановці і-м Біл. держтеатром опери „Русалка“ (білорусовою). Іде 1927 р. на гастроль до Москви і там виступає в дні Жовтневих свят в Державній Академії Мистецьких Наук, по фабриках та заводах Москви, дістає багато похвальних рецензій від робітників, видатних знавців і діячів музичних.

За постановою Головного Мистецтва НКО БСРР, капелю з'єднано з хоровою класою Менського музтехнікуму, де вона, крім концертної роботи, буде брати постійну участь у постановках опер, що їх готує оперна клася музтехнікуму.

Цього літа старостат капелі порушив перед НКО питання про допомогу капелі на подорож по районах Білорусі з метою популяризації білоруської пісні.

З початком нового сезону, капелю реорганізовано для кращого підбору співочих сил. Наркомосвіта асигнувала певну суму на різні видатки капелі й на підвищення кваліфікації співаків.

Майже кожен з державних театрів Білорусі має при собі хор, так само єсть добрий хор у Державного Мандрівного театру У. Галубка.

В Менському єсть єврейська капеля. Білоруське земляцтво в Москві з'організувало білоруський хор, що іноді виступає по роб. клубах, на радіо, в білоруському клубі. Склад цього хору—переважно студенти-білоруси.

Окремі робітничі клуби Менську мають свої робітничі хори, що обслуговують виключно потреби клубів.

Заслугує уваги оркестра народних інструментів при Менському музтехнікумі (цимбали, ліри, желейки). Ця оркестра, подібно до Харківської при клубі Металіст, робить спроби організації з на-

родних інструментів симфонічної оркестри. Спроби вдалі й цікаві.

При кожному педтехнікумі і в Менську, і на провінції є непогані студентські хори, які не тільки виступають з демонструванням білоруської народної пісні та творів сучасних білоруських композиторів, а ще й збирають народні пісні, пробують їх гармонізувати.

З видатніших композиторів Білорусі відзначимо Тіхоцького (в Бобруйську), що написав кілька білоруських симфоній, Чумкіна (в Могильові), що написав 54 композиції для хору, 4 симфонії, музику до опери „Звільнена праця“ і т. ін., Аладова—автор першої білоруської опери „Тарас на Парнасе“, Равенського (в Москві), написав кілька романсів, кантати, Анцева, Гриневича, Ігнатовського, що входять у склад музично-етнографічної комісії Булоруської Академії Наук. Білорусь ще не має окремого музичного товариства та об'єднання композиторів. Ті композитори, що єсть, об'єднані доки що Муз. етнограф. комісією БАН.

На Білорусі маємо 3 приватні музичні школи (Гомель, Могилів, Вітебське). Їх намічено реорганізувати в державні. Так само намічено перетворити музтехнікум в консерваторію. Там же утворено класу сольного співу. Найкращих студентів з технікуму, по закінченню його, НКосвіта посилає продовжувати музичну освіту до Москви. З 300 студентів за соціальним станом на 25% діти селян і робітників. Отже, перед НКО БСРР невідкладне завдання цей відсоток зроби́ти більшим і в такий спосіб підготувати керівників музичної справи.

Треба не забувати, що майже єдиним провідником нової пісні й музики в широкі маси є школа. Єдина капеля білоруська мало виїжджає з Менську, робітничі хори так само, і тільки школа організації концертів, роботою своїх хорів та музичних гуртків несе музику в масу. Ось чому важливу роль має склад студентів музтехнікума та педтехнікумів, бо що більше буде там селян і робітників, тим більше дістане школа й робітничі клуби керівників музичною справою. Кількаразові спроби музтехнікуму виступати з операми, силами своїх студентів, дали гарні наслідки.

Опера потрібна на Білорусі, і організація її єсть в п'ятилітньому плані культурного будівництва. Правда, її утворення залежить від того, коли буде збудовано в Менську новий театр. Доки що Менськ має один невеличкий міський театр, малий і для театру драматичного.

Нещодавно в НКО Білорусі відбулося засідання комісії в справі будови нового театрального приміщення. Ухвалено розпочати підготовку роботи. Театр буде на 2500 місць. Обійдеться він в 1.200.000 карбов.

Працюватиме в новому помешканні Білоруський Держтеатр, Євр. Держтеатр, опера. При театрі буде клуб-читальня. Питання про місце будови й методи обслуговування широких працюючих мас виносять на обговорення суспільності.

Нам довелося чути виступи з окремими аріями оперними студентів музтехнікума. Це молоді, сильні голоси, що з успіхом могли б постійно співати в опері. Та й вистави „Русалки“, „Фауста“ їхніми силами кажуть за те, що Білорусь вже може думати про організацію постійного оперного театру.

Останні відомості свідчать, що музтехнікум діяльно готується до організації Білоруської опери. Студенти випускних курсів розурили оперу „Севільський Цирюльник“, робляться переклади інших опер, в тому числі української оригінальної.

Зле стоїть справа в Білорусі з філармонією. Що правда, Головмистецтво НКО

БСРР приступило до організації в Менську Білоруської філармонії, але коли її буде утворено—невідомо. Доки що всією роботою по регулюванню виступів співаків і різних гастрольорів відає посередробмис. Але потреба „Білфілу“, на зразок російського „Софілу“ чи українського „Укрфілу“—це невідкладне завдання, бо тільки це одно може врятувати білоруського слухача від різних халтурних виступів та налагодить як слід взаємний обмін гастрольями музичних організацій.

І тут виступає на перше місце питання про якнайбільший зв'язок і допомогу з боку „Укрфілу“. Україна багатіша на різні капелі, ансамблі, квартети, оркестри. Але крім капелі бандуристів та гастролів капелі „Думка“, Білорусь ще нічого не чула й не бачила з музики України. Чому ж наші музичні організації нехтують подорожами до Білорусі, а наше Управління мистецтв НКО про це не думає і не нагадує? А Білорусь давно чекає на цю культурну допомогу своєї „синьоокої сестри—України“. Тим більше, що велика зрозумілість нашої мови білорусам значно полегшує гастролі там.

Цю справу культурної допомоги Білорусі в галузі музики треба поставити на порядок денний і ВУТОРМ'у, і Управління Мистецтв, і чи не в першу чергу нашому, ще молодому, але все ж діяльному „Укрфілові“.

Мих. Биковець

## ДЕРЖАВНА ПЕРЕСУВНА ОПЕРА ПРАВОБЕРЕЖЖЯ

Пересувна опера правобережжя має ту ж само установку й завдання, що й опера лівобережжя, про яку містилося статтю в журналі „Муз. Мас.“ ч. 1.

Пересувна почала свої вистави у м. Вінниці з репертуаром: Лисенко „Тарас Бульба“, Гуно—„Фауст“, Росіні—„Севільський цирюльник“, Даргомижський—„Русалка“, Верді—„Аїда“, Бізе—„Кармен“ та балет Глієра—„Червоний мак“ і Чайковського—„Лебедине Озеро“.

Постановками опери керували (тимчасово) Харківський режисер Каргальський та режисер Давидович.

Ансамбль опери в цілому дуже гарний. Відчувається єдність, колективізм

і велика праця. Чудовий хор з гарними голосами, гарна оркестра та молодий балет, власні декорації кращих українських художників, строї харківського театру, бутафорія, перуки—все це сприяло незабутньому враженню від вистав. За кращі вистави з репертуару опери слід вважати „Тараса Бульбу“ (в постановці Каргальського), „Аїду“ (в постановці Давидовича), „Севільський Цирюльник“ і балет „Червоний Мак“.

Крім того в репертуар пересувного буде включено дві опери сучасних композиторів.

Пересувна в своїй праці відкинула старі театральні традиції давати від-

повідальні ролі артистам—із стажем" і широко відкрила двері для молоді, що закінчила Радянські музично-виховні заклади. Більшість артистів пересувної молоді з великими вокально-музикальними здібностями. Колектив опери дбає й за громадські обов'язки, доказом чого були вистави-концерти на користь фонду індустріалізації та оборону країни. Матеріальний прибуток від цих вистав дав понад 1 000 карбов.

В цілому опера добрий життєздатний колектив, що має в майбутньому широкі перспективи.

Пересувна опера є надзвичайно позитивне явище в царині розвитку й піднесення Української культури, як яскравий доказ нашим закордонним ворогам, що наша радянська культура росте й шириться.

м. Житомир.

Євг. Томашівський

## КИЇВСЬКА РОБІТНИЧА КОНСЕРВАТОРІЯ

Ініціатором утворення в Києві робітничої консерваторії була робітничка молодь, жменюка людей, що мали музичний слух та здатності і яким був закритий вступ до музтехікумів чи ВИШ'ів через недостатність музичної підготовки. На допомогу цій групі прийшла Київська Окрпрофрада й музичні заклади, утворивши

різном, слухом, яким надалі можна пророкувати добре майбутнє.

Перший учбовий рік пройшов дуже вдало. Слухачі набули за 5 місяців добрих теоретичних знань і майже всі перейшли на другий курс.

Учбовий план розраховано на 10 місяців. Цього року навчання відбувається щодня, не виключаючи й неділі та інших святкових днів. Кожний слухач має на тиждень 12-годинне академічне навантаження. Склад викладачів—45 осіб, чого цілком досить.

Я навмисне посидів кілька вечорів на лекціях у різних класах, до всього уважно додивляючись та прислухаючись, і переконався, що робітническа консерваторія має чим похвалитись та пишатись. Придивляючись до слухачів, переконуєшся, що більшість їх з металургійних підприємств, залізничних, трамвайних майстерень, арсенала, де панує робітничка дисципліна, праця й свідомість. З якою увагою прислухаються вони до кожного слова лектора, до кожного його руху, закидають лекторів запитаннями: до якого класу належав той чи інший композитор, що він дав людству, що про нього писали в літературі й пресі, де про нього прочитати, чи важко виконувати той або інший твір і т. д. Їх тяжіння до музики та музосвіти—величезне.

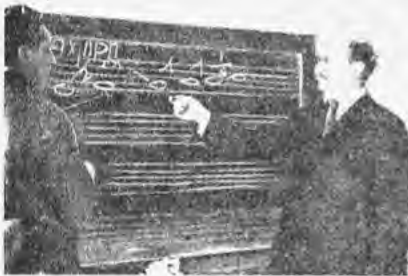
Існуючі добровільні семінари для відсталих слухачів показали свою повну життєздатність. Завдяки семінарам пошвидко елементарну теорію закінчили замість кінця учбового року ще наприкінці першого півріччя й зайняли часу використати, щоб проробити дальші музичні дисципліни.

Зорганізована при консерваторії музична бібліотека все більше поповнюється книжками й нотами (багато з них подарували викладачі). Серед подарованих книжок—повна збірка творів Шопена, Бетговена, Шуберта й інших композиторів, багато книжок скрипкової літератури, що їх нині дуже важко знайти на ринку. Бібліотека вже нараховує 350 примірників.

Не обмежуючись своєю внутрішньою роботою, консерваторія дає концерти по робітничих клубах, на підприємствах та радіо.

Незабаром відкривається новий клас народних українських інструментів.

Кепсько стоїть справа з репертуаром. З 300 музтворів вокального факультета одібрано було



Лекція з теорії музики

робітничу консерваторію, але нікто тоді ще не уявляв собі чітко, в якій формі вилеється її робота. Однак, нова справа остільки зацікавила робітників, що лише тільки появилася об'ява про прийом заяв, як разом поспісали цілий дощ їх. На кожне вакантне місце припадало по 10 осіб. Довелось припинити прийом і першого ж року було прийнято вже понад сто слухачів.

Про роботу консерваторії дуже мало хто знає, а проте робота її цікава. За рік свого існування консерваторія проробила вже чималу роботу щодо втягнення робітничих мас в лави музробітників, які мають винищити по робітничих клубах халтуру.

Зараз в консерваторії 350 слухачів, з яких понад 70%—робітники з виробництва. Всі ці місяці було розподілено серед усіх профспілок. Українців—45%. Майже всі дисципліни викладається українською мовою. Серед слухачів є кілька товаришів з цінним голосовим мате-



лише 25. Трохи важкувато з грошми. Деякі спілки відмовляються платити за своїх членів і місцевий бюджет не виконує своєї обов'язки, але сподіваємось це буде врегульовано.

А. Ханчин.

ВІД РЕДАКЦІЇ. У своєму дописі автор не зазначив цілевого настановлення робітничої консерваторії.

За ухвалою Музичної комісії Держ. Наук.

## МУЗКУЛЬТУРУ—МОЛОДІ

При робітничому клубі ім. Артема на Рудні ім. Комінтерну Криворізької округи є два оркестрові гуртки — духовий та струновий за керівництвом т. Ткаченка М. І. Обидва гуртки ще молоді. Хоровий утворився в листопаді 1928 року з молодих гірників, що раніш ніколи не грали. Заняття гуртка проводяться щоденно, вранці й увечері в залежності від змін на виробництві. Крім опанування технікою гри на інструментах та ознайомлення з теорією музики в гуртку з ініціативи керівника й комсомольців раз на тиждень проводяться бесіди на біжучі політичні й господарчі теми, які ведуть прикріплені комсомольці. У складі гуртка 19 осіб, з них 12 комсомольців. Ці комсомольці, не зважаючи на велике навантаження комсомольською та громадською роботою, одвідували акуратно всі репетиції.

Струнний оркестр організував т. Ткаченко у лютому місяці цього року з руських народних інструментів: складається він з 18 осіб, з яких 9 комсомольців.

Обидва гуртки до своєї роботи ставляться з виключною акуратністю. 20 квітня ц.р. за ініціативою цих гуртків у клубному театрі було впорядковано музичний вечір громадського перегляду роботи цих гуртків. До цього дня заготовлено було анкети для роздачі слухачам, щоб таким чином вивчити потреби й побажання робітників-гірників, а також силами гуртківців було випущено стінгазету, в якій відбито побут та працю гуртківців.

Програма виступів гуртків складалася з різних творів. Духовий оркестр виконав марш „Важка артилерія“, „Ей, ухнем“ (Глазунова), „Дубиницю“, популярні з революційних пісень. Програма струнового оркестра складалася з російських та українських пісень. Перед виступом дано було коротеньку інформацію про працю гуртків. Виступ гуртків та програма справили на слухачів гарне враження. В духовій оркестрі добре прозвучав марш з його мітким ритмом, гірше „Ей, ухнем“. Найкраще враження справила струнна оркестра (це в нас—новина), що мала великий успіх у слухачів.

В гуртках чудова (свідома) дисциплінованість. Після громадського перегляду відбувся обмін враженнями слухачів. На нашій рудні це перша спроба втягнення слухача в обговорення питань роботи музгуртків та прослухової програми.

В обговоренні взяло участь 10 чоловік. Думки всіх промовців стикались на тім, що наші музколективи проробили велику куль-

Метод. Комітету НКО від 22-IV 1929 р. робітничі консерваторії мають за завдання:

1. виховувати активного споживача музики й музичної науки;
2. виховувати масового клубного слухача та учасника музичних і хорових гуртків;
3. живляти серед робітничества й незаможного селянства музично-обдарованих осіб для надсилання їх до відповідних учбових музично-професійних закладів.

турну роботу щодо музичної освіти робітничо-молоді; висловлено побажання перевести гуртківський перегляд роботи всіх художніх гуртків клубу: хорового, драматичного, жив. газети та гуртка образотворчого мистецтва.

Слід побажати, щоб музгуртки клубу ім. Артема за керівництвом тов. Ткаченка поширили й поглибили свій репертуар, ставлячи наголос на твори сучасних революційних українських композиторів, і тим би несли в робітничій масі пролетарську українську музичну культуру.

К. Малишко.

ВІД РЕДАКЦІЇ. Радимо й іншим муз. та хор. гурткам взяти приклад з цих гуртків рудні ім. Комінтерну щодо організації обговорення аудиторією роботи й репертуару гуртків.

Обговорення треба скеровувати в таких напрямках: 1) оскільки роботу гуртків забезпечено коштами, керівництвом, помешканням, нотами, книжками й інструментами; 2) чи ведеться в гуртках музично-виховну й політично-виховну роботу; 3) як гуртки беруть участь у компаніях, зв'язаних із соціалістичним будівництвом (п'ятирічка, соцзмагання, ударні бригади, колективізація сільського господарства й ін.) та реп. святах; 4) чи розгорнув гурток музично й політично-виховну роботу серед робітництва й селянства і чи поширює її поза межі свого клубу чи сільбуду; 5) чи відповідає ця робота репертуару гуртків і т. д.

### Музгурток N-го автомобобатальйону



## ДОПИСИ З МІСЦЬ



Хоргурток гірників при палаці культури ім. ЦК Спідки Принців під кер. диригента П. Сумного (спереду в центрі)

Гіряцький хоргурток при палаці культури ім. Ц. К. Спідки Гіряників. Справа організації співоцьких гуртків по копальнях Донбасу досі була занедбана,—добли більше про драмгуртки. Отже і наша копальня „Молодий конунар“ на Артемівщині належала якраз до таких копальень. Першу спробу zorganizувати гурток зробила голова правління клубу т. Величаєв, але справа не посуналася вперед, бо керівникам-аматорам бракувало і досвіду, і знань; але все таки підвалину було закладено. З початку листопада м. р. починається новий період у житті нашого гуртка, бо керівництво перейшло до рук досвідченого диригента. П. Сумного. Протягом п'яти місяців репертуар поповнено новими революційними й народними укр. піснями, поновлено й збільшено склад гуртка, що сягає 60 чол. Нині гурток прагне налагодити зв'язок з ВУТОРМ'ом, щоби завжди бути в курсі музичного життя України та мати керівництво у виконанні чергових завдань музичного фронту.

### В. Вередників

Хор Остерської трудшолки працює вже кілька років, але праця його поживалася лише останнім часом, відколи почав працювати новий керівник М. Безуглий, що поставив собі за завдання: підвищити дисципліну в хорі, поновити репертуар та звернути пильну увагу на художність виконання. Наколи досі хор керувався в своїй роботі смаком слухачів, їдучи у хвості маси, то тепер навпаки, керівник підняв і хор і масу до розуміння дійсно художніх музичних творів революційних композиторів. Жодне революційне свято й кампанія не проходить без виступу хору, отже хор є певним чинником громадського культурного життя в Острі.

Є. Павлова.

Лохвицька струнна оркестра за роботою.

Напочатку цього року виникла в учнів лохвицької профтехшколи думка організувати струнний музгурток. Охота до цього була велика, але не було ні музінвентарю, ні нот, ні коштів на придбання їх. Та при бажанні чого не досягнеш. Знайшлося кілька інструментів, правда, здебільшого поламаних, не налагоджених. Взялися до роботи хлопці, полагодили, одремонтували, закупили струни й склали оркестру. Спочатку виступали лише на шкільних вечірках, а далі—в сільбуді, селах, на цукроварні по роблобках. Помаду оркестра зажила великої популярності. Де б не виступали—завжди зала повна, приймають з захопленням. Кілька десятків виступів протягом недовгого часу—показники енергійної роботи музгуртка. Але потрібна матеріальна підтримка так від школи, як і від інш. культурно-освітніх установ, бо коштами оркестра зовсім не забезпечена (всі виступи свої провадиво безплатно), а гроші потрібні: на ремонт, на придбання інструментів, сучасного репертуару, необхідного приладдя тощо. Сподіваємось, що відповідні місцеві установи звернуть на це увагу й підтримають всіляко цю корисну роботу музгуртка.

Вол. Б.-ко.

### Роменська капеля ім. Леонтовича на селі.

Цього року капеля вирушила у подорож по району. Відвідали Лохвицю, Млини, Харківці Беззали тощо. Правду кажучи, ніхто не сподівався на такий великий успіх, що його мала капеля цього року. Правда, на першому концерті слухачів було не дуже густо, але більше вчителі та службовці, але вітали з захопленням, а на другому виступі зала була повна, і, що особливо приємно, було багато робітництва та селян.

Далі по всіх селах, де б не виступала капеля, вона мала такий же успіх. Цьому сприяли добірний репертуар та художнє виконання його. У Лохвиці капеля дала об'єднаний концерт з місцевою капелею „Рух“. Отже, цього року свою роботу просунула музику в масу капеля проробила досить успішно. Але цього замало,—треба одвідати всі села району та колективи, для яких ці концерти були б великим святом, і допомогли б (при певній уязці) переведенню сучасних кампаній соціалістична на селі.

Вол. Степовий.

Використайте сили, організуйте культуру. Село Глобино — велике, — районний центр. Є цукроварня, маслозавод, млин на весь район. Чимало молоді з села вчиться по вищих школах. Таке село потребує й розгорненої культури зокрема музичної.

Але і потреби населення задовольнити нема чини. Нема в нас ні хору, ні музгуртка. А проте є у нас багато молоді, що грає на народних інструментах і прагне утворити музгурток та бракує організатора, керівника, що взявся б до цієї справи. При нашій семіричці є вчителі, які змогли б налагодити цю справу, та, ба, очевидно немає охоти до цього. У школі ж є навіть і інструменти, які лежать без діла аж з того часу, як виїхав старий керівник оркестри. А оркестра була добра, перша на весь округ. Молодь Глобина просить допомоги їй в цій справі, бо вже набридла нам та „музхалтура“, що доводиться чути її на вулиці та на досвітках. Дайте справжньої культури пролетарської! Дайте хоч одного керівника — хоч у складчину: сельбуд, цукроварня, млин, маслозавод. Невже не спроможетесь!

Пилип.

*Від редакції. Звертаємося до культустанов та тов. культурішників Глобинських: прийміть наразі до уваги цей крик наболілої душі, прислухайтесь до культурних вимог села, дайте керівника, налагодьте музгурток, бо очевидно і сила є й охочих багато! Справа лише в організації та невеличкій грошовій допомозі.*

**Хоргурток при Котельвянському сельбуді** добрий гурток, що працює вже три роки без перерви під орудою викладача співу семірички М. Руденського. Склад хору 30 осіб, репертуар чималий (73 речі). Співання дачі на тиждень — відбуваються регулярно. Цього року одсвяткували „День музики“ акупи з музгуртком.

Але є й хибні: бракує чоловічих голосів, часто міняється склад хористів, приміщення для співанок дуже погане. Оці прикрі умови гальмують до деякої міри роботу гуртка і не дають змоги поширити роботу на район.

**Музгурток Шамраївської цукроварні** існує при клубі цукроварні поруч із драмгуртком. Ставлення до гуртка з боку правління однаково уважне. Здається все гаразд, та проте не так воно на ділі. Наш музгурток, що складається з 11-ти чоловіків молодих музикантів став, як кажуть, „кирпу задрирати“. Під впливом свого капелмайстра гурток став вимагати від правління, що-

би воно відраховувало з кожного виступу музгуртка деякий відсоток в кишеню музикантів і капелмайстра. Це тим більше дивно, що капелмайстрові дано при клубі штатну посаду й порядне утримання, а музиканти ледве-ледве ставлять на ноги за допомогою того ж таки клубу. Цей ухил в бік низькосортного халтурництва є для клубного гуртка ухил нездоровий, і спілка цукровиків мусить почистити гурток від „любителя монети“.

Софрон

**Хоргурток Бердянського педтехнікуму** справив уже свій 5-тирічний ювілей. Гурток добре налагоджено, співання відбуваються регулярно, робота йде за планом. Керує незмінно всі 5 років Д. І. Полулях. В репертуарі є й твори оперної, зах.-європейської та рос. композиторів. Хор перший на Бердянщині поніс свою культуру на село. Всакі зовнішні перешкоди не заважають йому виконувати свій культурний обов'язок. Хористи пішки йдуть до підшефних сел за 8—10 кілометрів і в погоду і в непогоду. Іде весь гурток в повному своєму складі — 100 чоловік. Підчас революційних свят, хоргурток, крім виступів на селі, виступає й по „клубах“ м. Бердянського. Влаштували цього року при клубі „Металіст“ „День музики“, що пройшов дуже вдало, робітники не шкодували оплесків.

За програмою технікума кожний студент повинен вміти керувати співами і цього ми вже досягли. З 32-х випускників поточного академічного року всі здатні до цього, а чотирьох студентів навіть висуває на диригентів хорів.

Треба сказати, що адміністрація іде назустріч добрій організації муз. виховання студентів і уже придбано десять скрипок, гадається придбати й бандури, вчитися грати на яких є чимало охочих.

В. Бубир.



Хоргурток Бердянського педтехнікуму під кер. диригента Д. Полуляха (сидить у центрі справа)

### Хор 1-ої залізничної трудової школи ст. Полтава.

3 жовтня 1927 р. хор перетворився на мішаний, бо учні, що закінчили школу не поринали зв'язку з хором. На цей день хор має в своєму складі 85 чол. Репертуар складається з 60 речей. Протягом навчального року хор багато разів виступав на радіостанції, у залізничному клубі, в центр. клубі піонерів і т. д. В березні виїжджали в Нові-Санджари, в порядку участі в переведенні повісткамани: на зароблені з цього концерту гроші придбали 11-рядову свідальку для Забродківського осередку КНС. Загальні збори гуртка ухвалили не припиняти роботи й підчас літньої перерви й щонеділі збиралась на співанки.

Учень Євген Тарабан.

### Музгурток при ст. Куряж Дон. залізниць

Організувався гурток з ініціативи місцевого ст. ст. Куряж та Основа, з яких останній допони́г матеріально, а також і в організації музгуртка. Обидва місцевими відрахували 280 крб. на придбання музінструментів. До музгуртка записалося 21 чол., взяли платного керівника і за перший же місяць вивчили як-так нотну грамоту, а далі взялись вивчати й муз. п'єси. Маємо на сьогодні в репертуарі: „Інтернаціонал“, „Шахта № 3“, „Веселий Горьковець“, „Бєженка“, „Тайни серця“. „Незабута любовь“, „Венгерський танець“ і т. д. На жаль зараз гурток припинив свою працю за відсутністю керівника, але, гадаємо, не на довгий час.

І. Зосименко.

*Від редакції. Гурткові треба звернути пильку увагу на добір репертуару, бо з таким репертуаром, що його навіть дописувач, соромно виступати на 13-му році Жовтневої революції.*



Гурток дітей-бандуристів—вихованців Полтавського будинку незрячих

*Давно вже час позбутися отих заязливих вальсів „Шахта № 3“, „Тайни серця“ й інші. макулатури та йти в ногу з сучасним пролетарським культурним життям, даючи революційну та добру класичну та народну музику.*

Гурток дітей-бандуристів, вихованців будинку незрячих у Полтаві, працює з вересня минулого року. Керує гуртком Панасенко—член Полтавської капели бандуристів. Роботу спрямовано на те, щоб діти могли бути керівниками по хатах-читальнях. Репертуар здебільшого революційний і досить великий (35 пісень). От що пише людина, що чула їх виступи в 9-й трудовій школі в Полтаві: „Діти співали й грали з глибоким почуттям, сильно вражаючи дітей своєю піснюю. Мало кому із зрячих доводилося чути таку силу оплесків, що їх дістали ці молоді сліпі співці“. Нині дехто з цього гуртка вже пішов на керівника співу та гри в клубі.

М. Лазько.



Хор 1-ої залізничної трудової школи ст. Полтава під кер. дир. П. Шаповаленка (2), 1-й—завшколи П. Хоменко

### Хоргурток Горлівського палацу культури

(Фото на 41 ст.)

Гурток існує з 1 листопада м. р. й складається з 30 осіб. В своєму репертуарі гурток ставить наголос на революційній та побутовій народній музиці. Жодне революційне свято чи то кампанія не проходить без активної участі хоргуртка, який набрав великої популярності серед робітничої маси. На початку червня гурток виїздив у Святогорське, де давав концерт для підшефного артепюку.

М. Н.

Кремінчуцька окр.к.п. ім. Лисенка.

Протягом півріччя капела провела 28 кон-



Хоргурток Горлівського Палацу Культури під кер. М. Новохатнього

цертів в м. Кременчуці, Крюкові й на селях. Враніння від виступів капелі, якнайкраще й вона набуває великої популярності серед трудящих. Правда—кількісно капеля зменшилась майже вдвое (замість 70-80 чол.—40), але якістю склад нині далеко кращий. Покращало й матеріяльне становище її. Капеля має з місцевого бюджету 5.500 крб., від кооперації—2000 крб., що з прибутками від концертів дає тисяч вісім на рік. В червні місяці капеля виїздила до Полтави для спільного концерту з Полтавською капелею в клубі залізничників та міському театрі. От що пише „Більшовик Полтавщини“ з приводу цього концерту... Кременчуцька капеля показала справжній, не спірні досягнення... Підбір голосів чудовий, обробка мистецька. Деякі складні пісні хор виконував без диригента. Але співав так чітко, і з такою силою художнього вислову, що відразу видно роботу не обиякого майстра... Увесь концерт дав повну художню насолоду і просто жаль бере, що не всі робітники Полтави змогли прослухати його" І. К.

Від редакції. Виступи капелі без диригента визнаємо за доцільні лиш в тому разі, коли це є метода для розвинення в капелях почуття ансамблю, ритмічності й колективної праці над шпаківкою. Коли цього немає, то такі виступи є фокуси, що базуються на сліпій виучці, дресируванні і їх капелі треба вижити з практики.

Бажаємо мати од капелі докладні відомості про репертуар і причини малої кількості концертів.

## Співочий гурток при Васильківській семінарії (Дніпропетровщина).

Гурток засновано викладачкою Ю. Безрученковою, про віддану працю якої читачі „Муз.-Мас“ уже досить знають (див. „Муз.-Мас“ № 2 29 р.—„На червону дошку“), коло року тому. За час існування гурток дав уже 1 платний і 5 безплатних концертів, де виконувалося народні та революційні пісні. З останніх треба відзначити—„Урожайний марш“ („Досягнемо врожаю ми“—додаток до „М.-М.“ № 7-8 29 р.) Богуславського, „Гей у нашому селі“ та „12 козарів“ того ж автора. Ці пісні, як дійсно масові і близькі тематично, мали великий успіх і агітаційне значення. Гурток ухвалив вітати К. Богуславського.

І. Дубовик.

## Струнний ансамбль Коростишівського педтехнікуму.

Найбільшою перешкодою в організації музгуртків на периферії є відсутність продажу народних інструментів, а здебільшого й коштів на придбання їх. Студенти Коростишівського педтехнікуму подолали ці труднощі. З ініціативи композитора члена ВУТОРМ'у Б. С. Шишкина пошастило організувати минулого року струнний ансамбль. За відсутністю лют та мандол замінили їх гітарами, скинувши з них по 3 струни та граючи на них медіаторами. Перший виступ відбувся в сільбуді на 11-тиріччя Жовтня. Виконали „Яблучко“ Глієра та „Марш Будьонного“. Після першого вдалого виступу дали низку концертів. Виконували „Коліскову з оп.“ „Садко“ (з співом), „Дударика“ Леонтовича, „Серенаду“ Шуберта, „Гуцульський танок“ Богуславського й т. інш. Гурток працює енергійно і є надія, що він поступово поліпшуватиметься якісно та зростатиме кількісно.

Б. Блюм.



Струнний ансамбль Коростишівського педтехнікуму під кер. композитора Б. Шишкина (сидить зліва 4-ий)





Хор Смілянського робклубу залізничників під кер. С. Калитенка (7-й в 2-му ряді)

### Хоргурток Смілянського робклубу залізничників

Заснувався хор під орудою Калитенка ще 1923 року. На сьогодні гурток являє собою міцний художньо-виступальний колектив з 60 осіб — робітників та службовців залізниці. Працює провадиться планоно, починаючи з нотної грамоти й кінчаючи внутрішньою виховною роботою серед гуртківчан. Репертуар великий і добрий. Тяжкою перешкодою в нормальній праці гуртка є перевагнення поплясовими виступами, брак сучасного репертуару, музично культурна самотність гуртка, відсутність постійного зв'язку з інш. хорколективами та жвавого обміну з ними досвідом. Єдина порада журнал „Музика-Масам“. На округових змаганнях Шевченківщини хор посів перше місце.

#### Невідомий

Струнний гурток Смілянського робклубу залізничників працює з 1924 р. під орудою того ж таки невідомого Калитенка. Спочатку серед гуртківчан було лише один-два так-сяк знайомих з нотною грамотою. Було й недовір'я й негативне ставлення до гуртка та до продуктивності праці його, — мовляв, „цей гурток не для клубу, мало дає виступів“. Але гурток, аперто працюючи, першим же своїм виступом розвіяв ці ворожі настрої. Гурток почав працювати ще жвавіше, але ненадовго. Восени більшість гуртківчан роз'їхалися і праця занепа. Лише з 1926 року пощастило знов зорганізуватися, і нині робота йде невпинно й планоно, складаючись з таких моментів: вивчення елементарної теорії музики, культурно-виховна праця, обслуговування клубів, колій, околицьніх сіл і т. інш. За час існування гуртка через нього пройшло понад 100 осіб. Щоби поліпшити матеріальний стан гуртка було дано низку платних концертів, які разом з дота-

цією від клубу пішли на задоволення потреб гуртка.

1928 року був засновний і струнний гурток при Бобринецькому робклубі залізничників, який є танби мовити, філією Смілянського гуртка. Навчання провадиться окремо, а репетиції й концерти спільні. Об'єднаний склад гуртка: старша група — 30 осіб, і молодша — теж 30 осіб, а разом 60 осіб. На округових змаганнях Шевченківщини гурток посів перше місце.

#### Невідомий

### Олександрівський музгурток (на Полтавщині)

Мовчазний та непривільний стояв у селі нашому сельбуд. Відвідувачі тинялися з кутка в кутку, бракувало культурної розваги. Та от прислали на село молодого енергійного вчителя Гордієнка С. Разом з демобілізованим червоноармійцем Боярчуком Д. поставили вони рубя перед правлінням сельбуду питання про організацію музгуртка. Позбирали по селу які були інструменти, понатягали струни — заграв гурток. Молодь очола до музики й придала інструменти і на свої криві копійки. Наприкінці минулого року гурток виріс з 5 осіб до 24 чол., серед них — чотири дівчат, а ще 10 чол. підготовляються до вступу в окрестру. Обслуговують сельбуд, а часто виїжджають у райцентр та інші села. Під музику іноді й співають українських та руських пісень. Сельбуд завдяки музгурткові привабив до себе не тільки молодь, а й старих селян.

#### С. Вербицький.



Музгурток Олександрівської х.-ч. на Полтавщині. 1-й — організатор і керівник т. Гордієнко, 2-й — його помічник т. Боярчук

Хоргурток при Корсунському підтекумі працює з 1923 року, але праця його зазнає великих перешкод, головним чином, за браком постійних керівників. Лише три місяці тому, вона пожу-завилася, завдяки тому, що керівником гуртка став т. Шульгач — енер-



гійний і досвідчений. Нині в хорі 74 чол., репертуар — понад 100 пісень. За перші три місяці роботи з т. Шульгачем хор зробив 19 виступів. Гурток ставить собі за завдання нести музику в маси, обслуговуючи разом з тим різні кампанії (перевибори рад, антирелігійні, засілкампанія тощо), для чого робить часті виїзди на села. Оскільки селянам доводилося співати хор, видно хоч би з того, що вже по багатьох селах співають пісень з нашого репертуару. Ми викликаємо хоргуртки інших педтехнікумів стати до активної участі в переведенні кампанії за підвищення врожайності (Г. Р.).

Хоргурток с. Жеребці на Запоріжжі заснувався з ініціативи вчителя семірички З. Чижова в складі 18 осіб. Після двомисячної підготовки відбувся перший виступ, який справив гарне враження. Перед концертом т. Чижов виступив з промою „Про музично-виховну роботу на селі“, до кожного твору теж давалося коротеньке пояснення. Після першого виступу записалося ще 30 нових членів. Протягом майже 2-х років плянкової роботи влаштовано 25 концертів, переважно безплатних. Невеликі кошти від платних виступів пішли на придбання хорової літератури й інш. Хор бере участь у створенні нового побуту, виступаючи на гро-



Хор Корсунського педтехнікуму під кер. Я. Шульгача (сидить в 1-му ряду)

мадських похоронах та антирелігійних вечірках. У квітні минулого року з ініціативи керівника хору було влаштовано на селі вперше „День музики“. Церковних співачок приймали в гурток лише після того, як вони остаточно залишали церковний хор та відбували 3-х місячний стаж зразкової роботи в гуртку. Виступи провадили в декораціях, додержуючи одиниці вибрання. Хор складається переважно з селян та робітників. В репертуарі укр. народні та рев. пісні, твори класичні й сучасних укр. композиторів. Надаючи успіхом користуються кілька пісень-танків у гармонізації П. Боцюна, що виконуються в супроводі очеретяних дудочок, де водночас грають, співають і танцюють. У „день Червоної армії“ хор співав поруч революційних пісень старих „салдацьких“ пісень. („Соловей, соловей, пташечка“ й т. інш.), щоб відітінити низькопробність та беззмістовність останніх у порівнянні з ідеологічно-витриманою й бадьорою піснею нової насарні. Слід зауважити, що керівник хоргуртка не тільки не одержує будь-якої платні за свою невтомну працю, а ще й зазнає чимало неприємностей та перешкод. Конче потрібно, щоб посаду завсильбуду посідала людина культурна.

Недоучений.



Хоргурток с. Жеребці на Запоріжжі під кер. З. Чижова (в центрі)

## НАШІ МУЗРОБІТНИКИ

### ПОРФИР БАТЮК

Педагог-музика й композитор Порфир Кирилович Батюк народився на Зінківщині (Полтавська окр.) 8-III (25-IV)—1894 р. Музичну освіту дістав він у Петербурзі в муз. школі ім. Смоленського та співочій капелі, закінчивши науку із

лах та педтехнікумах муз.-теоретичні дисципліни, гру на скрипці й ф.-п. та методику й практику хорового співу й диригуючи хорами. 1918 р. разом із П. Толстяковим (композитор і диригент) заснували у Зінькові курси та муз. школу для підготовки музкерівників сільських хоргуртків. 1919 року там же викладав муз.-теор. дисципліни на курсах дошкільного виховання.

Працю в галузі композиції почав давно, але систематично працює з 1925 р. Друковано твори П. Батюка в журналах „Селянський Будинок” (1926-27 та—28 р. р.—20 пісень), „Сільський Театр” (за ті самі роки) та „Музика-Масам” (1928 р.). З окремо виданих творів має: „Живварська пісня” (Т-во ім. Леонтовича), „Музична хрестоматія” для школи (ДВУ), збірка „Червоні свята” (ДВУ), „П'ять пісень на міш. хор” (ДВУ), „Народ стогнав” (нагороджено похвальною атестацією на муз. конкурсі з нагоди 20-тиріччя революції 1905 р. і видруковано).

Чимало творів П. Батюка ще не видруковані, серед них треба відзначити дуже вдалі „Фортеп'янові дитячі пісески” на укр. нар. теми.

Цінною рисою творчої і педагогічної діяльності П. Батюка є скеровання ним своїх музичних здібностей на створення масової пісні на теми соціалістичного будівництва (кооперування села, колективізація, індустріалізація промисловості і сільського господарства) та революційних подій і свят (твори на смерть Леніна, до Жовтневих свят, на 1-ше травня й ін.). При чому композитор будує свою музику на темах або елементах укр. нар. пісень, в стилі письма беручи за зразки твори М. Леонтовича та видатніших революційних композиторів УСРР.

Ю. Т.



Порфир Батюк

званням диригента-вчителя співу й теорії музики. Додатково вивчав у Москві методику шкільного співу, гру на скрипці (у Вілкомирського) та спів (у Власова). З 1912 р. почав педагогічну працю на Україні, спершу в Зінькові, а востаннє—в Охтирці, викладаючи по шко-

**Допомагаймо поширенню колективізації й**

**перетворенню СОЗ'ів та артілів на великі колгоспи!**

**Через колективізацію й зміцнення пролетарського**

**проводу над союзом бідняка й середняка**

**знищуймо куркулів, як илясу!**

# БІБЛІОГРАФІЯ і НОТОГРАФІЯ

## НОВІ КНИЖКИ

Н. Кручинин—„Франц Шуберт“, критико-соціологічний нарис. ДВУ, 1929 р., Харків, Ц. 40 коп.

Брошура Кручинина має такі розділи: 1) „Від класицизму до реалізму“ 2) „Життя Шуберта“, 3) „Творчість Шуберта“ і 4) „Висновки“.

В першому розділі автор, спираючись на твердження Плеханова та Луначарського, подає соціологічну аналіз класицизму, як мистецької течії доби перемоги буржуазії над феодалізмом, і романтизму, як мистецьку течію, що відображала розчарування, невдоволення дрібною буржуазією і частини буржуазії середньої здобутками буржуазної революції (Великої французької).

Коли класицизм у музиці позначився запровадженням принципу дуалізму, боротьби (сонатна схема) і так званої „дожньої правди“ в опері (Глюк, Моцарт), то романтизм культивував форми пісні, використовував народню пісенну творчість і прагнув поєднати музику з поезією, кохаючись у настроях містики, фантастики, втоми, розчарування і т. д. Автор визнає романтизм за занепадницьку течію, що однак відогравала в процесі розвитку музичного мистецтва й позитивну роль тим, що він боровся з традиціями у музичному мистецтві, прагнувши нових формальних досягнень, що боровсь „з міщанським багном у ім'я звизлолення людського“.

У розділі „Життя Ф. Шуберта“ Кручинин подає перебіг зовнішньо-життєвих подій життя композитора, тим самим самим підготовлюючи ґрунт до аналізу творчості його, що її подано в дальшому розділі. Спираючись на цитати з праць Сакетті („Очерк всеобщей истории музыки“), Браудо („Всеобщая история музыки“), Івановського („Теория пианизма“), Каратигіна („Шуберт“), Чесоданова („История музыки“), автор дає спробу формальної аналізи творчості Шуберта.

Він констатує, що в ділянці вокальної творчості Шуберт плекав такі типи (за формальною ознакою) пісень: баллада, розвинений романс, романс, речитативна пісня, строфна пісня; за змістом пісні поділяються на такі цикли—„Прекрасна мельничиха“, „Оссіяна“, „Лебедина пісня“, „Зимова подоріж“. За автором Шуберт був великим ліриком і мельодистом, він перший синтезував звукову тканину з зоровими образами й надав акомпаніментові великий та своєрідний художній зміст..., геніяльно розв'язав проблему пейзажу в музиці..., брав повними жменями з скарбів народнього мистецтва й у вогні геніяльного надхнення відбивав у своїх піснях, силою велетенської інтуїції, справжню „народню стихію“ (стор. 32).

В галузі інструментальної музики Шуберт плекав форму симфонії, „внісши у симфонічний потік просту мелодику свого романсу“ (стор. 33), а також музику фортеп'янову, квартетну, скрипкову та оперну.

Такий в загальних рисах зміст брошури Кручинина, що мала висвітлити постать великого німецького композитора в зв'язку з сторічними роковинами смерті композитора, які урочисто відзначали по всьому світі в 1928 році. Книжка Кручинина має позитивне те, що автор дає першу в українській літературі ґрунтовну спробу марксистської й соціологічної аналізи тієї доби, що створила й оформила творче обличчя Шуберта, що виплекала ту течію—романтизм, на якій зріс він, і на ґрунті цієї аналізи розглядає його творчість, широко використавши для своєї праці російську й чужоземну літературу.

Негативними рисами книжки є її компліментарний характер, що, правда, не переходить до еклектизму, хоча, автор базує свою аналіз в значній мірі на висновках різних авторів, що належать до різ-

них таборів наукової думки. Завдяки цьому аналіз музики фактури творчості Шуберта подана поверхово, неглибоко зовнішньо формально. Автор не заго- стрив своєї уваги в належній мірі на тематиці творів Шуберта, що в значній мірі мала реалістичне настановлення, відображаючи як ьсамий побут дріб- ного буржуа (цикл „Прекрасна мель- ничиха“), так і його реалістичне сприй- мання оточення („Зимова подорож“), і не в достатній мірі проаналізував ролю й місце в творчості Шуберта фантастич- них образів. Завдяки цьому цілком пра- вильні твердження Кручинина про те, що „Шуберт був дзеркалом свого часу, ча- су раннього романтизму... „Співцем бюр-

герсько-романтичного, добережного Відня“ (37 ст.), не рельєфно обгрунто- вані.

Оминаючи і такі огріхи, як не пов- ний бібліографічний реєстр творів про Шуберта, виданих російською й украї- нською мовами (Глазунов—„Франц Шу- берт“, 1928 р. та журнальні статті: Кру- чинин—„Франц Шуберт“ в „Муз.-масам“ № 9 за 1928 рік, Шубертівське число журналу „Музыка и революция“ из стат- тями Луначарського, Глебова, Брюсової й інш., № 10, 1928 року), треба все ж визнати брошуру корисною і бажаною в бібліотеках музичних шкіл та масових музичних закладів та організацій.

П. Козицький.

## НОВІ СОЛЬОСПИВИ

### „Репертуар советской эстрады“ ГИЗ, 1929 р.

а) Красев—„Сивая кобыла“, б) Да- виденко—„Мать“, „Письмо“, в) М. Ко- валь—„Алкоголик“, г) М. Раухвергер—„Моряки“.

Питання про репертуар для радянської естради на сьогодні є надзвичайно актуальне. Естрада з її „циганщиною“, упадницьким жан- ром в стилі Вертинського, Германа, Хайта й ін. — по суті являє собою „перманентний“ (постій- ний) прорив міщанського, дрібнобуржуазного впливу в музичному мистецтві. Отже, вдалий новий репертуар естради мусить стати за го- ловну зброю, за якою в руках можна буде злік- відувати ворожий прорив на музичному фронті.

Щож являють собою видання ГИЗ-у своїми текстами (ідеями), музичним їх оформленням та приступністю для сприймання?

Загальне враження від текстів творів, що їх розглядаємо, досить таки сумне. Наявність без- принципності, аполітичності, мовчання на чер- гові актуальні завдання реконструктивного пе- ріоду—ось що кидається в очі при перегляді текстів цих творів.

Винятком є „Сивая кобыла“, що розповідає про те,

„Как во плюшке родном  
Горько затужила.  
Расставаясь с мужиком.  
Сивая Кобыла“.

Затужила вона тому, що

„На просторе вольных нив,  
Конь заржал железный“.

цебто—трактор. Однак і тут є серйозна ва- да: соціально-цінну ідею (реконструкція сільсь- кого господарства) подано нехудожньо, в де- шевеньких виразах і образах, вульгаризовано (те саме можна сказати і про інші тексти, на- сямперед—„Алкоголика“).

А це одразу позбавляє пісню художнього змісту і разом з цим—його впливовості. Час

уже перейти від дешевенької агітки до худо- жньої і текстом і музичною піснє. Адже смаки тру- дящих мас надзвичайно підвищилися.

„Моряків“ у рівній мірі міг би співати мат- рос флоту усякої буржуазної держави:

„Ми моряки.  
Плечи широки...  
Небо глубое...  
Жарко в кочегарке...  
Море в бурю  
Волны хмурит... і т. д.

І тільки гасло „Пролетарии всех стран соеди- няйтесь“, що стоїть на першій сторінці нот, нагадує, що цей твір має „пролетарське“ на- становлення.

Під текстом „Алкоголика“—думаю, без ва- гання поставило б свій штамп блаженної пам'яті „Общество Трезвости“. Боритися проти п'янтства тільки „од красивого“—

„А на небе летают высоко  
Чистоплотные резвые птицы.  
И так ясно в дали синевой  
Первых звезд дуновение дышит,  
Каждый кустик, упругий и стойкий  
Красотою и мудростью дышит,  
Человек же лежит у помойки  
И как труп ничего он не слышит“.

— тільки од „увещаний“—це не є метод бо- ротьби з цим лихом в соціалістичному суспіль- стві. Трохи ліпші тексти „Письма“ і „Матери“. Проте вони також далекі від актуальних полі- тичних питань сьоднішнього дня і своєю „уни- лістю“ наводять сум, викликають занепадниць- кі настрої.

Висновок—тексти в цілому вибрано невдало.

У виданих романах маємо новину—укра- їнський переклад (тов. Любовського). Але ця

„присмна новина“ в значній мірі „нейтралізуються“ хибами і недоладностями перекладу:

Рус.: „И старалась забыть любя“

Укр.: „Ти давно так листа не писав (Лист)“

Рос.: „Не идет ли к ней бродяжий сын“

Укр.: „Чи не йде додому любий син“

Рос.: „Только я другой был думой занят,

По тайге дорога шла моя...“

Укр.: „Але я був зайнятий війною, (?)

Крізь тайгу селянські (?) йшли поляки“ („Мати“).

„Чистоплотные птицы“ перекладено „чисте птаство“ („Красотою и мудростью дышит“ — „Вроду (?) й розум життя почува“).

Висновок видавничству треба уважніше ставитися до укр. перекладу, а співакам мати на увазі, що переклад не бездоганний.

Музика. — Побудова мелодії всіх творів свідчить про свідоме прагнення композиторів пристосуватися під смак маси і часом навіть, тієї маси, що звикла до пісень циганського типу, до старої естрадної літератури.

Це, зокрема, стосується до романсів Давиденко, і в кращий спосіб може бути проілюстровано на такому звороті мелодії:



що його подибуємо в обох романсах цього автора. Мелодика „Сивої Кобили“ — побудована в „стилі“ російської нар. пісні, що його подибуємо у руських дилетантів. В „Альоголикові“ Ковалю — впливи Мусорського.

Питання про доцільність живання в нових радянських творах для естради „стилю“ мелодики циганських романсів чи фальшивого „народного“ складу категорично заперечуємо. Відзначимо лише, що композитори зуміли свіжими фарбами фортоп'янового акомпаніменту нейтралізувати до певної лш міри ці набридлі „стилі“ мелодичного малюнку.

Справа в тому, що естрадно-циганський стиль мелодії живив смаки мішанської й дрібно-буржуазної верств, які й досі захоували свою активність і антисоціальні тенденції настановлення. Є факти, що підтверджують те, як мішанського походження мелодії, одкинувши радянський текст, додали до них підчас революції, нині відроджують в масах босяцькі, розкладницькі тексти („нові“ тексти „Кіпрічків“). Отже, треба гостро засудити використання мелодійного стилю естрадно-циганської пісні та пісень інших, мішанського походження, бо це неминує призведе до зміцнення мішанських декласованих та дрібно-буржуазних елементів. Таким чином, той метод утворення репертуру радянської естради, який прийняли у своїй роботі т. т. Давиденко, Красев треба визнати за хибний, шкідливий, а їхні твори за небажані для виконання на радянській естраді.

І, нарешті, — ціна. Радянська естрада — то не естрада кафе та концертних залів; радянська

естрада — то клубна естрада, а виконавець — широкий маси з робітництва і радянський естрадний репертур — то масовий репертур. А коли так, то треба вести і певну політику щодо цін, максимально знижуючи їх. Отже, 40-60 коп. — задорювати.

Таким чином, приймаючи до уваги зазначені недоліки, бажане видавничству сумлінніше ставитися до тематичного підбору естрадного репертуру. Це також в рівній мірі стосується й композиторів, що належать до пролетарської муз. організації, а саме — Давиденко, Коваль.

П. Козицький.

В. С. Косенко. 6 романсів. ДВУ, Харків 1929 рік.

Цей автор харизматом своєї творчості стоїть, дещо осторонь від сучасних українських композиторів. З походження українець, В. Косенко з дитячих літ був одвіраний від батьківщини й виховувався спочатку в Варшаві, а тоді в Петрограді, закінчивши музичну освіту в Ленінградській консерваторії 1918 року. З одної сторони — одвіраність від укр. муз. культури вплив академічних музичних кол, які проповідували „чисте мистецтво“, в яких формальна сторона творчості стояла на першому місці і які обслуговували або панівні верстви буржуазії або дрібно-буржуазну інтелігенцію, а з другої сторони — й саме походження з кол останньої — обумовили основні риси творчості В. Косенка першого періоду, до якого належать більшість рецензованих романсів: аполітичність, космополітизм музичного стилю й називисті доброті композиторської техніки.

В тематичних цих романсів — солодка „душещипательная“ лірика (застарілі поезії Толстого, Лопухіна, Стражева, Блока), а в музиці — наслідування музичному стилю російського композитора С. Рахманінова: округла, співуча, емоційна мелодика, легка для виконання й сприймання, на тлі фортеп'янового супроводу, досить розробленої фактури.

Такої тематики й музики потребували широкі шари дрібно-буржуазної інтелігенції до і навіть чимало років після Жовтня, оскільки вони не могли зразу прийняти гасел Жовтня й копіряться в особистих переживаннях.

Композитор лише 1922 року повертає на батьківщину й приєднується до нашого музично-громадського життя, вступаючи в члени волинської філії ВУТОРМ-у (це був період збирання всіх муз.-творчих сил), а 1926 р. вперше виступає в концерті останнього в Харкові. Після цього в творах Косенка появляється нова тематика, і в текстах романсів („На майдані“), і в самій музиці (використання української народно-пісенної тематики). Взагалі останні роки є роками зрушення напрямку творчості й діяльності композитора: він подорожує з концертами по робітничому Донбасу (від „Укрфілу“), бере участь у музично-громадському житті й віддає сили на виховання нових музичних кадрів, перебуваючи нині професором Київського Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка.

Отже, дані романси (деякі написані вже з десять років тому) характеризують більше формальний бік, ніж настановлення творчості

В. Косенка, який дедалі більше приєднується до радянського музично-культурного процесу, і актуальні вони лиш для тих кол ітелігенції, на які розраховувалися. Виняток — останній романс „На майдані“, який можна зарахувати до нашої революційної муз. літератури і який добре прийматиме і робітнича аудиторія.

В першому романсі „Бони стояли новачки“ (слова Стражева) при гнучкій мелодичній фразі та плавній, скоєвній гармонії недорозвинено пісенну форму: немає вокальної середини, замість якої автор дає малопримовистий фортеп'яновий хід, а тоді кінчає романс короткою початковою вокальною фразою. Таким чином, замість природної романсової схеми періодів (А—Б—А) маємо щось подібне до А—нуль—половина А.

Дальший твір серії — шира, лагідна „Колискова“ (слова Блока) — являє собою цілком вдале оформлення картини з дитячого життя: мелодія надзвичайно вокальна та шира, недаром цю п'єсу обробив у велику поему для скрипки один з композиторів-початківців.

Третій романс „Коли б то ти могла“ (слова О. Толстого) написано округло і по формі, і по мелодії. Патетичний рух акомпаніменту нагадує рух романсу Чайковського на ті

самі слова, але там ми бачимо ясний заклик (в яскравому строї ре-мажор), а в Косенка взято елегійний тон з глибоко-меланхолійною тональністю мі-бемоль-мінор. Однак, мабуть, обидва автори були праві в своєму підході до тексту. Можливо лише сказати, що сьогодні підхід Косенка не має, так би мовити, соціального ґрунту.

Четвертий романс „Сліва зима“ (слова Єсеніна) являє собою досить велике музичне полотно, але з рисами зовнішньої красиності при відсутності соціально-цінного змісту, — не вже потрібні зараз пісні про промерзалих горобчиків?

П'ятий романс „Я ждав тебе“ (слова Апухтіна) — цілком вдалий тим піднесенням, з яким висловлено пал кохання. Він витриманий цю формі і красивий музикою, але тематика та настрої музики, як і в попередніх творах, не актуальні для сучасного слухача.

Всі розглянені п'ять романсів написано для високого голосу із зручним розподілом вокальних фраз (теситура) і з досить приступним фортеп'яновим супроводом. Щодо піднесеного шостого романсу „На майдані“ (слова Тичини) для баса, то про нього ми вже писали на сторінках нашого журналу (№ 3-4—29 р.).

Ол. Побратиміо

## Хоргурток районного робітничого клубу ім. Маркса в Харкові

Гурток існує вже чотири роки, але склад його дуже мінливий і наразі чи набереться два-три співаки, що співають від заснування гуртка. Щороку мінялися й керівники. Багато

мушений грати в рукавичках. Коли додати до цього, що в нас на Павлівці існує така своєрідна „смісна дисципліна“ — „одружися — не ходи в гурток“, — яка вириває з наших радів найдосвідченіших хористів, то ще в коротких словах — умови праці нашого гуртка.

Однак і в цих важких обставинах хоргурток добре виявив себе на загально-міському конкурсі самодіяльних гуртків минулого року, де одержав друге місце. Нині під керівництвом диригента т. Пашківського гурток цілком оформився в порядну музичну одиницю, вдосконалив техніку та художність виконання. Особливо багато гурток проробив за останній рік. Почавши з масових пісень та народних примітивів, він поступово перейшов до складніших творів сучасних революційних композиторів, а за останній час опанував і децим з творів європейських класиків („Поговір“ — Россіні, „Мірошник“ — Шуберта-Толстякова та „Цигани“ — Шумана).

За останні два роки гурток виступав чимало й поза межами клубу: у Будинку Освіти, Сельбуді, клубі міліції, Школі Червоних Старшин та інш., а цього року виїздив і в село Нову Водолагу. Надалі гурток намічає провести низку виступів по харківських робітнях в порядку обміну виступами з іншими хоргуртками.

Пересічний склад хоргуртка — 30 чоловік, з яких майже всі робітники. Співає гурток поки що по слуху, але вже почав систематично вивчати нотну грамоту.

Нещеретний.



перешкоджає роботі гуртка й брак помешкання. Клуб бідний, піаніно лише одніє — на сцені, а тому, коли вона занята виставами й доповідями, то репетиції пропадають. До того ж помешкання остільки холодне, що хористи замість співати клацають зубами, а акомпаніатор при-



## НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Т. Борданові. Пісні тов. К-ого зроблені для хору зручно, але автор взяв ті пісні, що їх для хору вже поклали інші автори. Для нашого журналу потрібні пісні на революційні тексти, пісні, які личить співати під час різних революційних свят. виробничі пісні тощо.

Щодо музшколи, то для того, щоби виявити доцільність її відкриття саме в селі, треба знати, що то за школа має бути, її навчальний план, її місце в системі профосвіти, на яких слухачів (чи з вашого села, чи з цілого району) вона розрахована, чи є приміщення, чи є музичні інструменти, чи є кваліфіковані викладачі. Напишіть про це все, дамо нашу пораду. Думаємо, що краще б вам вибрати тип хору-студії, щоб організувати при

хорові для хористів музичне навчання. В цій справі радимо звернутися за порадкою до тов. Верьовки (Київ, 5 Музпрофшколи), який довгий час був завідувачем хору-студії ім. Леонтовича в Києві.

Тов. Лаврику (хут. Лаврини на Полтавщині). З приводу вашого листа редакція повідомляє, що до музпрофшколи беруть осіб віком від 15 до 18 років, так що дійсно поступити в музпрофшколу вам неможливо, як неможливо вступити й до музінституту, де вимагають спеціальної підготовки. Отже, залишається вдатись до музкурсів або робітничих консерваторій, які є у Харкові, Києві й інш. містах, але це дасть вам не суто професійну, а лише загально-музичну освіту.

## УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Автор „Пісні про дзвони“, Михайло Тіц—сучасний композитор. Народився він 8/III (24/II) 1898 р. в Ленінграді; з 1913 р. проживав на Україні; 1924 р. закінчив Харківський Муз.-Драм. Інститут по класу фортепіанової гри й теорії композиції. Науку композиції проходив під кер. професорів Акімова, Рославця й Богатирьова, а також М'яковського й Жилзева, а науку ф.-п. гри—проф. Луценка. З 1924 р. М. Тіц викладає муз.-теоретичні дисципліни в Харк. муз.-драм. ін-ті.

З весни 1929 р. обраний на члена правління й голову композиторської майстерні Харківської філії ВУТОРМ'у. Переважаність педагогічною роботою досі надто заважала композиторській праці, тому список творів невеликий: 2 сонати для ф.-п. (видані ГИЗ'ом) струнний квартет, симфонічна поема, кілька романсів, низка ф.-п. п'єс, хори й ін. За останній час М. Тіц написав чимало масових революційних пісень, які вийдуть до збірок, що їх готує до друку ВУТОРМ та друкує наш „Муз.-Мас“.

2. Пісню на мішаний хор „Пале сонце“ написав сучасний композитор Олександр Дашевський (нар. 1896 р.), що закінчив Харківський Муз. драм. ін-тут по класу теорії композиції у проф. Богатирьова), де й був залишений

викладати муз.-теоретичні дисципліни на музкурсах при ін-ті Зараз працює муз. керівником на Харк. радіо-станції. Член ініціативної групи по створенню Асоц. Пролет. Муз. Укр., що оце недавно заклалася. Написано ним: 3 сонати для ф.-п., п'єсу для скрипки й ф.-п.; кілька романсів (видано один—„Сюнь-Янь“), кілька ф.-п. п'єс (видано з них „Фрагменти на укр. теми“). Нині працює головним в галузі вокальної музики, зокрема—масової пісні.

Пісню можна виконувати й двоголосним жіночим або чоловічим хором, тоді співаєтьс тільки верхній рядок (партії сопрана й альт).

3. Про автора „Баба“—Леоніда Лісовського див. в „Увагах до нотних додатків“ в № 3-4-29 р. „М.-М.“.

4. Про автора Увертюри на теми укр. нар. пісень Григорія Драненка див. в № 7-8-29 р. „М.-М.“.

В увертюрі використано такі пісні: „Та туман яром“ (Andante, 1 стр.), „Ой, летіла горлиця“ (Allegro non troppo, 2 стр.) та „Ой, з-за лісу із таємного“ Меню mosso, 4 стр.).

5. Піонерську пісню „Гей, дорога вільний люде“ написала муз. вихователька Л. Ярошевська (Київ), що закінчила Київський музично-драматичний ін-т ім. Лисенка.

## ВІД РЕДАКЦІЇ

Автори „Листа до редакції“, що його вміщено в № 9-му на 33 стор., повідомили редакцію про те, що вони помилково надіслали до редакції „М.-М.“ той примірник листа, який було вготовлено для надіслання до газети „Харьковский Пролетарий“ (виходить руською мовою) і який з цих причин було написано по-руськи, Вищевказане повідомлення наша редакція одержала тоді, коли журнал був уже видрукований і зброшурований, і редакція „М.-М.“ не могла подати останній в перекладі українською мовою.

Редколегія: відповідальний редактор й представник ЦК ЛКСМ—В. Васютинський, заст. редактора—П. Козицький, представник к-в ВУРПС—Н. Рабічев, відповідальний секретар—Ю. Ткаченко

## ДО УВАГИ БАНДУРИСТАМ!

Вийшла друком і продається 1-ша частина „Школи гри на бандурі“ Г. Хоткевича.

Ціна 75 коп., вид. ДВУ.

Можна виписувати через „Книжжеспед“ в-ва „Радянське Село“: Харків, Пушкінська 24.

ВИДАВНИЦТВО  
„РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ПРИЙМАЄ ПЕРЕДПЛАТУ

НЯ 1930 р. на

ГАЗЕТИ:

„РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“—Виходить тричі на тиждень. Орган ЦК КП(б)У. На рік—2 крб. 40 к., 6 міс. 1 крб. 20 к., 3 міс. 60 к., 1 міс. 20 к.

„ОБОРОНА“—(з безпл. додатком військової бібліотеки). Щотижнева військова газета. Об'єднаний орган ЦК КП(б)У, Політуправління УВО та Всеукраїнського Авіахему. На рік 1 крб. 20 к., 6 міс. 65 к., 3 міс. 35 к. Разом з газ. „РАД. СЕЛО“: На 1 рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., на 3 міс. 75 к.

ЖУРНАЛИ:

„КОЛЕКТИВІСТ УКРАЇНИ“—Двотижневий журнал. „Орган Всеукр. Союзу С. Г. Колоб'єднань. На рік 3 крб. 60 к., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 к., 1 міс. 30 к.

„РАДЯНСЬКИЙ СЕЛЯНИН“—Двотижневий селянський сільсько-господарський журнал. На рік 3 крб., 50 к., на 6 міс. 1 крб. 85 коп. на 3 міс. 1 крб., 1 міс. 35 коп.

„СЕЛЯНКА УКРАЇНИ“—Двотижневий гром. пол. та літ. ілюстр. журнал. Орган ЦВ робітниць та сел. ЦК КП(б)У. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., 3 міс. 75 к., 1 міс. 25 коп.

„СЕЛЯНСЬКИЙ ЖУРНАЛ“—Ілюстрований гром. політ. та літературний дво-тижневик. На 1 рік 2 крб. 40 к., 6 міс. 1 крб. 20 к., на 3 міс. 60 к., 1 міс. 20 к.

„МОЛОДНЯК“—Літературно-мистецький та гром. політич. місячник. Орган ЦК ЛКСМУ. На рік 4 крб., 6 міс. 2 крб., 3 міс. 1 крб. 10 к., 1 м. 40 к.

„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“—Журнал місячник художньої роботи на селі. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 к., 1 міс. 30 к.

„МУЗИКА МАСАМ“—Місячник масової музичної роботи. Орган НКО, к/в ВУРПС, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Рев. Музик. На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 60 к., 3 міс. 85 к., 1 міс. 30 к.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“—Місячник АППВ, КП(б)У, ВУБ та Харківського Бюро СРСР. На рік 5 крб. 50 к., 6 міс. 3 крб., 3 міс. 1 крб. 50 к., 1 м. 50 к.

„РАДЯНСЬКИЙ КНИГАР“—Двотижневий журнал. Орган Всеукр. Ради З'єдн. Видавництва та Книготорговельних організацій. На 1 рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 к., 1 міс. 30 к.

ЗАОЧНІ СІЛЬСЬКО-ГОСПОДАРСЬКІ КУРСИ

Наркомзему, Укрколгоспу та Редакції газети „Радянське Село“.

ВІДКРИТО ЦИКЛИ: 1. Молочне господарство. 2. Зернове господарство. 3. Технічні культури. 4. Птаківництво. ————— Вимагайте проспекти з Видавництва „Радянське Село“

ВЕЛИКИЙ СЕЛЯНСЬКИЙ КАЛЕНДАР на 1930 р.

Ціна 50 коп. Для передплатників будь-якого видання „Рад. Села“ ціна 40 коп.

Річні та піврічні передплатники будь-якого з видань „Радянського Села“ можуть одержати Селянський Календар за ДОПЛАТУ ЛИШЕ 25 коп.

Передплату здавати поштою, листонашам, сільлистоношам або безпосередньо до головної контори: м. Харків. Пушкінська вул. ч. 24 „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“